Mensch und Kosmos bei Christopher Marlowe

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität
zu Marburg

vorgelegt von

Wolfgang Wielandt
aus Berlin

Marburg (Lahn) 1940
Buchdruckerei Hermann Bauer

Von der Philosophischen Fakultät der Universität Marburg
angenommen am 12. Juli 1939

Berichterstatter: Professor Dr. Deutschbein

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Juli 1939

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern!

Inhaltsübersicht.

		Seite
Bibliographie		V
Vorwort		X
Kapitel I.	Marlowes astronomisches Weltbild	1
Kapitel II.	Marlowes Auffassung und Bezeichnung des Kosmischen	3
Kapitel III.	Der Mikrokosmos Mensch als die vollendete Schöpfung der "Nature"	13
Kapitel IV.	Die "Beauty" des Kosmos	25
	1. Die "Beauty" bedeutet für den Kosmos die Sichtbarwerdung seiner Existenz und Vollendung als "natura naturata"	25
	2. Die Wertprädikate der "Beauty"	27
	a) Die "architecture" des Kosmos	27
	b) Die "glory" des Kosmos	33
Kapitel V.	Die "Virtue" des Kosmos	39
Kapitel VI.	Das Verhältnis von "Beauty" und "Virtue" beim Mikrokosmos Mensch	57
Kapitel VII.	Der Lebensablauf des Kosmos	61
Kapitel VIII.	Zusammenfassung	68

Bibliographie.

Der vorliegenden Arbeit liegt die im Methuen-Verlag London 1930 ff. erschienene Gesamtausgabe von Marlowes Werken zugrunde. Unter dem Herausgeber R. H. Case fanden die einzelnen Werke folgende Bearbeiter:

C. F. Tucker Brooke, „The Life of Marlowe" and „Dido, Queen of Carthage".
U. M. Ellis-Fermor, „Tamburlaine the Great", I and II.
H. S. Bennett, „The Jew of Malta" and „The Massacre at Paris".
H. B. Charlton u. R. D. Waller, „Edward II."
F. S. Boas, „Doctor Faustus".
L. C. Martin, „Poems".

Ferner wurden folgende kritische Einzelausgaben benutzt:

A. Wagner, „Tamburlaine". Heilbronn 1885.
H. Breymann, „Doctor Faustus". Heilbronn 1889.
W. D. Briggs, „Edward II." London 1914.

Ein Verzeichnis sämtlicher Einzel- und Gesamtausgaben von Marlowes Werken findet sich in den Bibliographien der jeweiligen Bände der Methuen-Edition. Die Zitate der vorliegenden Untersuchung sind der Methuen-Edition entnommen. Shakespeares Werke sind nach der Gesamtausgabe von W. J. Craig, Oxford University Press 1930, angeführt.

Marlowe und sein Werk.

Albers, J. H.: On Christopher Marlowe's „Tragical History of Doctor Faustus". Jahrb. für rom. u. engl. Lit., N. F. Bd. 3.
Bach: Marlowes Edward II. und Bert Brecht. Olmützer Rampe 1926/27.
Bakeless, J.: Christopher Marlowe. London 1938.
Baker, G. P.: Dramatic Technique in Marlowe. English Association, Vol. IV, Oxford 1913.
Baker, H. T.: On a Passage in Marlowe's „Faustus". Mod. Lang. Notes, Vol. XXI, 1906.
Bang, W.: Bemerkungen zu Marlowes „Faustus". Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 39, 1903.
Berdan, J. M.: Marlowe's Edward II. Phil. Quarterly, Vol. III, 1924.
Bleibtreu: Marlowe, Grabbe und Lenz. Wiener Rundschau, Dezember 1900.
Boas, F. S.: New Light on Marlowe and Kyd. Fortnightly Review 1899.
— — Shakspere and his Predecessors. London 1930.
— — Marlowe and his Circle. Oxford 1931.
Brachfeld: Marlowe als Vorläufer der Individualpsychologie. Zeitschr. f. Individualpsychologie. Wien 1928.
Brandl: Marlowes Faust. Chronik des Wiener Goethevereins. Bd. 2.
Brennan, Chr.: Notes on the Text of Marlowe. Beiblatt zur Anglia, Bd. 16, 1905.
Brereton, G.: Passages from the Works of Marlowe. Sydney 1902.
— — Notes on the Text of Marlowe. Beiblatt zur Anglia, Bd. 16, 1905.
— — Marlowe: Some Textual Notes. Mod. Lang. Rev., Vol. VI, 1911.
Breymann, H.: Marlowes Doktor Faustus und Herr J. H. Albers. Englische Studien, Bd. 5, 1882.

Briggs, W. D.: On the meaning of the world „Lake" in Marlowe's Edward II. Mod. Lang. Notes, Vol. XXXIX, 1924.
Bush, D.: The influence of Marlowe's Hero and Leander on early mythological poems. Mod. Lang. Assoc., Vol. XLII, 1927.
— — Notes on Marlowe's Hero and Leander. Mod. Lang. Assoc., Vol. XLIV, 1929.
Cain: Marlowe's „French crowns". Mod. Lang. Notes, Vol. XLIX, 1934.
Camden jr., C.: Marlowe and Elisabethan Psychology. Phil. Quarterly, Vol. VIII, 1929.
— — Tamburlaine: The Choleric Man. Mod. Lang. Notes, Vol. XLIV, 1929.
Chambers, E. K.: To the Date of Marlowe's Tamburlaine. Times Lit. Suppl., 1930.
Conrad: Christopher Marlowe. Preußische Jahrbücher. Bd. 134.
— — Marlowes Edward II. in der Ausgabe von Briggs. Zeitschr. f. franz. u. engl. Unterricht, Bd. 14, 1915.
Cook, A. S.: Notes on Marlowe's „Tamburlaine, First Part". Mod. Lang. Notes, Vol. XXI, 1906.
— — Marlowe, Doctor Faustus. Mod. Lang. Notes, Vol. XXI, 1906.
Crawford, C.: The Marlowe Concordance. Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang, bezw. Materials for the Study of the Old English Drama ed. by Henry de Vocht. 7 Vols Louvain 1911—1932.
Dahmetz, M.: Marlowe's Edward II. and Shakespeare's Richard II. 1904.
van Dam: Marlowe's Tamburlaine. English Studies, Vol. XVI, 1934.
Danchin, F. C.: En marge de la seconde partie de Tamburlaine. Revue Germanique, Vol. VIII, 1912.
— — Etudes critiques sur Christopher Marlowe. Revue Germanique, Vols VIII—IX, 1912/13.
— — Etude critique sur Marlowe. Revue Germanique, Vol. X, 1914.
Delius, T.: Marlowes Faust und seine Quelle. Diss. Göttingen 1881.
Dorrinck, A.: Die lateinischen Zitate in den Dramen der wichtigsten Vorgänger Shakespeares. Diss. Straßburg 1907.
Düntzer: Zur Marlowes Faust. Anglia, Bd. 1, 1878.
Ellis-Fermor, U. M.: Christopher Marlowe. London 1927.
Elze, K.: Notes on Elisabethan Dramatists. Halle 1880, 1889.
Fischer, O.: Zur Charakteristik der Dramen Marlowes. Diss. München 1889.
Flasdieck, H. M.: Zur Datierung von Marlowes Faust. Englische Studien, Bd. 64/65, 1929/30.
Francke, O.: The Life and Death of Doctor Faustus. Heilbronn 1886.
Frankel, L.: Zum Stoffe von Marlowes Tamburlaine. Englische Studien, Bd. 16, 1892.
Frey, K.: Die klassische Götter- und Heldensage in den Dramen von Marlowe, Lyly, Kyd, Greene und Peele. Diss. Straßburg 1909.
Friedrich, J.: Die Didodramen des Dolce, Jodelle und Marlowe in ihrem Verhältnis zueinander und Vergils Aeneis. Kempten 1888.
Geißler, A.: Der Einfluß der Tamburlaine-Rolle. Diss. Berlin 1925.
Gray, A. K.: Some Observations on Christopher Marlowe, Government Agent. Mod. Lang. Assoc., Vol. XLIII, 1928.
Heller, O.: Faust and Faustus: A Study of Goethe's Relation to Marlowe. Washington Univ. Studies 1931.
Hertel, W.: Rollenhäufung bei der Aufführung der Dramen Christopher Marlowes. Diss. Leipzig 1926.
Herzfeld, G.: Zu Marlowes „Doktor Faustus". Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 41, 1905.

Heymel, A. W.: Eduard II., Tragödie von Christopher Marlowe. Deutsch von A. W. Heymel. Leipzig 1914.
Holthausen, F.: Zur Textkritik von Marlowes „Jew of Malta". Englische Studien, Bd. 40, 1909.
Hotson, S. L.: The Death of Christopher Marlowe. London, Oxford 1925.
— — Marlowe among the churchwardens. Atlantic Monthly New York 1926.
Hubbard, F. G.: Possible Evidence for the Date of Tamburlaine. Mod. Lang. Assoc. Vol., XXXIII, 1918.
Hübener, E.: Der Einfluß von Marlowes Tamburlaine auf die zeitgenössischen und folgenden Dramatiker. Diss. Halle 1901.
Ingram, J. H.: Christopher Marlowe and his Associates. London 1904.
— — Marlowe and his Poetry. London 1914.
de Kalb, E.: The Death of Marlowe. Times Lit. Suppl. 1925.
Kellner, L.: Christopher Marlowe. Dramatiker. Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Bd. I 3, München 1885.
— — Marlowes Werke. Englische Studien, Bd. 9, 1885.
— — Quelle von Marlowes „Jew of Malta". Englische Studien, Bd. 10, 1886.
Knutowski, B.: Das Dido-Drama von Marlowe und Nash. Diss. Breslau 1905.
Koch: Zerstreute Bemerkungen zu Marlowes Faust. Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 21, 1886.
Köppel, E.: Beiträge zur Geschichte des elisabethanischen Dramas III. Tamburlaine. Englische Studien, Bd. 16, 1892.
Kühl, P.: Das Verhältnis von Shakespeares Richard II. und Marlowes Edward II. Diss. Greifswald 1920 [1923].
Lambin: Destin de Marlowe. Cahiers du sud. Marseille 1933. Nr. 154.
Lanier, S.: Shakespeare and his Forerunners. New York 1902.
Lazarus, G.: Technik und Stil von Hero and Leander: Begun by Christopher Marlowe and finished by George Chapman. Diss. Bonn 1915.
Liening, M.: Die Personifikation unpersönlicher Hauptwörter bei den Vorläufern Shakespeares. (Lyly, Kyd, Marlowe, Peele und Greene). Ein Beitrag zur Grammatik und Poetik der elisabethanischen Zeit. Diss. Münster 1904.
Logeman, H.: Faustus Notes. Recueil des Travaux de l'Université de Gand. Ghent 1898.
Lott, B.: Der Monolog im englischen Drama vor Shakespeare. Diss. Greifswald 1909.
Machule: Marlowes Faustus. Archiv f. das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Bd. 86.
Marquardsen, A.: Christopher Marlowes Kosmologie. Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 41, 1905.
Meyn, H.: Beteuerungen und Verwünschungen bei Marlowe, Kyd, Lyly, Greene und Peele. Diss. Kiel 1914.
Mills: Meaning of Edward II. Mod. Phil. Chicago, Vol. XXXII, 1934/35.
Moore, H.: Gabriel Harvey's References to Marlowe. Stud. in Phil., Vol. XXIII, 1926.
Münch, W.: Die innere Stellung Marlowes zum Volksstück von Faust. Bonn 1879.
Parrot, T. M.: Marlowe, Beaumont, and Julius Caesar. Mod. Lang. Notes, Vol. XLIV, 1929.
Petersen: Beiträge zu Marlowes Doktor Faustus. Zeitschr. f. franz. u. engl. Unterricht, Bd. 13, 1914.
Petsch, R.: Zu Marlowe, Shakespeare und Schiller. Englische Studien, Bd. 38, 1907.
— — Naorgeorgus und Marlowe. Englische Studien, Bd. 39, 1908.
Praz, M.: Christopher Marlowe. English Studies, Vol. XIII, 1931.
Robertson, J. M.: Marlowe. A Conspectus. London 1931.

Rohde: Marlowes Doktor Faustus. Studien z. engl. Phil. Festschrift für L. Morsbach, 1913.
Root, R. K.: Two Notes on Marlowe's „Doctor Faustus". Engl. Studien, Bd. 43, 1910/11.
Rosenberg, W. L.: Marlowes Faust und Goethes Faust. Die Neuzeit, Bd. 7, 1925.
Schau, K.: Sprache u. Grammatik der Dramen Marlowes. Diss. Leipzig 1901.
Schelling, F. E.: Elisabethan Playwrights. New York, London 1925.
Schick, J.: Christopher Marlowe. Seine Persönlichkeit und sein Schaffen. Shakespeare-Jahrb., Bd. 64, 1928.
Schipper, J.: De versu Marlowii. Diss. Bonn 1867.
Schlegel, W.: Zur Szenenführung bei Marlowe. Diss. Leipzig 1926.
Schmidt, E.: Marlowes Faust und sein Verhältnis zu den deutschen und englischen Faustbüchern. Jahrb. f. rom. u. engl. Sprache u. Lit., N. F. Bd. 2, 1875.
Schneider, R.: Christopher Marlowe, der Dichter der Macht. Die Literatur, Bd. 38, 1936.
Schoeneich, G.: Der literarische Einfluß Spencers auf Marlowe. Diss. Halle 1907.
v. Scholz, W.: Marlowes Eduard II. in „Gedanken zum Drama", 1915.
Schröder, O.: Marlowe und Webster. Diss. Halle 1907.
Schröder, K. R.: Textverhältnisse und Entstehungsgeschichte von Marlowes Faust. Diss. Berlin 1909.
Schröer, K. J.: Zu Marlowes Faust. Anglia, Bd. 5, 1882.
Seaton, E.: Marlowe and his Authorities. Times Lit. Suppl. 1921.
— — Marlowe's Map. Essays and Studies. English Association, Vol. X, 1924.
— — Fresh Sources for Marlowe. Review of English Studies, Vol. V, 1929.
— — Marlowe, Robert Poley, and the Tippings. Review of English Studies, Vol. V, 1929.
Simpson, P.: The 1604 Text of Marlowe's Doctor Faustus. English Association, Vol. VII, 1921.
— — Marlowe's tragical history of Doctor Faustus. English Association, Vol. XIV, 1929.
Smith, G. G.: Marlowe and Kyd. The Cambridge History of English Literature. Vol. V, 1910.
Smith, C. M.: Marlowe at Cambridge. Mod. Lang. Review, Vol. IV, 1909.
— — Edwardum Occidere Nolite Timere Bonum est. Times Lit. Suppl. 1928.
Spence, L.: The Influence of Marlowe's Sources of Tamburlaine. Mod. Philology, Vol. XXIV, 1926/27.
— — Tamburlaine and Marlowe. Mod. Lang. Association of America, Vol. XLII, 1927.
Steig: Wilh. Müllers Uebersetzung von Marlowes Faust. Euphorion, Bd. 13.
Stern, A.: Shakespeare and Marlow. Archiv f. neuere Sprachen, Bd. 156, 1929.
Stroheker, F.: Doppelformen und Rhythmus bei Marlowe und Kyd. Diss. Tübingen 1913.
Swinbure: Christopher Marlowe and Some Minor Contempories. North American Review, Vol. CCII, 1916.
Symonds, J. A.: Shakespeare's Predecessors in English Drama. London 1889.
— — Christopher Marlowe. Fortnightly Review, Vol. XCIV.
— — A Note on the Genius of Marlowe. English Review, Vol. XXXVI, 1923.
Tannenbaum, S. A.: The Assassination of Christopher Marlowe. New York 1928.

Tapper: Aristoteles' „sweete analitices" in Marlowe's Doctor Faustus. Studies in Philology, Vol. XXVII, 1930.
Taylor, A. E.: Marlowe's Doctor Faustus. Times Lit. Suppl. 1917.
Thaler, A.: Churchyard and Marlowe. Mod. Lang. Notes, Vol. XXXVIII, 1923.
Thimme, M.: Marlowes „Jew of Malta". Stil und Echtheitsfragen. Diss. Göttingen 1921.
Thorp, W.: Ethical Problems in Marlowe's Tamburlaine. Journ. of Engl. and Germ. Phil., Vol. XXIX, 1930.
Tilley, R.: Proverbs and proverbial allusions in Marlowe. Mod. Lang. Notes, Vol. L, 1935.
Tschaschel, C.: Marlowe's Edward II. und seine Quellen. Diss. Halle 1902.
Tucker Brooke, C. F.: On the date of the first edition of Marlowe's Edward II. Mod. Lang. Notes, Vol. XXIV, 1909.
— — Marlowe's „Tamburlaine". Mod. Lang. Notes, Vol. XXV, 1910.
— — The Marlowe Canon. Mod. Lang. Assoc. of America, Vol. XXXVII, 1922.
— — The Reputation of Christopher Marlowe. Yale Univ. Press 1922.
— — Marlowe's Versification and Style. Studies in Philology, Vol. XIX, 1922.
Ulrici, H.: Christopher Marlowe und Shakespeares Verhältnis zu ihm. Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 1, 1865.
v. d. Velde, A.: Marlowes Faust, die älteste dramatische Bearbeitung der Faustsage. Uebersetzt und mit Einleitung und Bemerkungen versehen. Breslau 1870.
Venslaff, G.: Textüberlieferung und Entstehungsgeschichte von Marlowes „Doktor Faustus". Diss. Greifswald 1909.
Verity, A. W.: The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Earlier Style. Cambridge 1886.
de Vries, R. O.: Die Ueberlieferung von Marlowes Doktor Faustus. Diss. Göttingen 1909.
Vogt, R.: Das Adjektiv bei Christopher Marlowe. Diss. Berlin 1908.
Wagner, W.: Zu Marlowe. Anglia, Bd. 2, 1878.
— — Zur Marlowes Faustus. Anglia, Bd. 2, 1878.
— — Emendationen und Bemerkungen zur Marlowe. Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 11, 1876.
— — Christopher Marlowe's Tragedy of Doctor Faustus. London 1877.
Yearsley, M.: The Rationalism of Kit Marlowe. The Rationals Annual, 1930.

Das englische Renaissancedrama.

Aronstein, Ph.: Das englische Renaissancedrama. Leipzig 1929.
Boyer, C. V.: The Villain as Hero in Elisabethan Tragedy. London 1914.
Bradbrook, M. C.: Themes and Conventions of Elisabethan Tragedy. Cambridge 1935.
Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas. Bd. 4, Halle 1909.
Courthope, W. C.: A History of English Poetry. Vol. II, London 1904.
Deutschbein, M.: Shakespeare und die Renaissance. Neuere Sprachen, Bd. 23, 1916.
— — Individuum und Kosmos in Shakespeares Werken. Shakespeare-Jahrb., Bd. 69, 1933.
Eckhardt, E.: Das englische Drama im Zeitalter der Reformation und der Hochrenaissance. Berlin, Leipzig 1928.
Grosse, F.: Das englische Renaissancedrama im Spiegel zeitgenössischer Staatstheorien. Breslau 1935.

Knowlton, E. C.: Nature and Shakespeare. Publ. Mod. Lang. Assoc. America, Vol. II, 1936.
Meyer, E.: Machiavelli and the Elisabethan Drama. Weimar 1897.
Moorman, F. W.: The Interpretation of Nature in English Poetry from Beowulf to Shakespeare. Straßburg 1905.
Nicoll, A.: British Drama. London 1925.
Oliphant, H. C.: Shakespeare and his Fellow Dramatists. 2 Vols. New York 1929.
Paletta, G.: Fürstengeschick und innerstaatlicher Machtkampf im englischen Renaissance-Drama. Breslau 1934.
Praz, M.: Machiavelli and the Elisabethans. Annual Italian Lecture of the British Academy 1928. Oxford 1928.
Sarrazin: Shakespeares Lehrjahre. Weimar 1897.
Schelling, F. E.: The English Drama 1558—1642. 2 Vols. Boston 1908.
Tucker Brooke, C. F.: Tudor Drama. London 1912.
Ward, A. W.: A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. 3 Vols. London, New York 1899.
Wolff, M. J.: Die Renaissance in der englischen Literatur. Bielefeld, Leipzig 1928.

Philosophie und Aesthetik der Renaissance.

Berndt, E.: Dame Nature in der englischen Literatur bis herab zu Shakespeare. Leipzig 1923.
Bovillus, C.: Liber de Sapiente. Herausgegeben von R. Klibansky in E. Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Leipzig 1927.
Brandi, K.: Das Werden der Renaissance. Göttingen 1908.
Brie, F.: Deismus und Atheismus in der englischen Renaissance. Anglia, Bd. 48, 1924.
Bruno, G.: Le opere italiane di . . . ristampate da P. de Lagarde. Göttingen 1888.
Bühlmann: Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. 4. Aufl. Eßlingen 1913.
Bundy, M. W.: „Invention" and „Imagination" in the Renaissance. Journal of Engl. and Germ. Philology. Vol. XXIX, 1930.
Burckhardt, J.: Die Kultur der Renaissance in Italien. 15. Aufl. Leipzig 1926.
— — Geschichte der Renaissance in Italien. Bearbeitet von H. Holtzinger, 7. Aufl. Eßlingen 1924.
Burdach, K.: Reformation, Renaissance, Humanismus. 2. Aufl. Berlin, Leipzig 1926.
Craig, H.: The Enchanted Glass. The Elisabethan Mind in Literature. New York 1936.
Creighton, M.: The Early Renaissance in England. Cambridge 1895.
Dilthey, W.: Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Gesammelte Schriften, Bd. 2, 3. Aufl. Leipzig, Berlin 1923.
Einstein, L.: Italian Renaissance in England. New York 1902.
Fischer, K.: Geschichte der neuern Philosophie. Bd. 1, 5. Aufl. Heidelberg 1912.
Ficini, M.: Florentini, Opera omnia. 2 Vol. Basel 1641.
Frey, D.: Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg 1929.
Harrison, J. S.: Platonism in English Poetry of the sixteenth and seventeenth Centuries. New York 1903.
Holmes, E.: Aspects of Elisabethan Imagery. 1929.

Huizinga, J.: Wege der Kulturgeschichte. München 1930.
Lee, S.: French Renaissance in England. Oxford 1910.
Luick, K.: Die Bedeutung der Renaissance für die Entwicklung der englischen Dichtung. Wien 1925.
Machiavelli, N.: The Prince. Reprinted from the Translation by Edward Dacres Published in 1640. With an Introduction by E. C. Baynes. London 1929.
Mahnke, D.: Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt. Halle 1937.
v. Martin, A.: Soziologie der Renaissance. Stuttgart 1932.
Mayer, E. W.: Machiavellis Geschichtsauffassung und sein Begriff virtù. München, Berlin 1912.
Nicolaus de Cusa: Opera omnia. Herausgegeben von E. Hoffmann und R. Klibansky. Leipzig 1932 ff.
— — Des Cardinals und Bischofs Nikolaus von Cusa wichtigste Schriften in deutscher Uebersetzung von F. A. Scharppf. Freiburg i. B. 1862.
Joannis Pici Mirandulae: Opera. Basel 1601.
Plini, C.: Secundi, Naturalis Historiae Libri XXXVII ed. Carolus Mayhoff. Leipzig 1906.
Schirmer, W.: Antike, Renaissance und Puritanismus. 2. Aufl. München 1933.
Siebeck, H.: Ueber die Entstehung der Termini natura naturans und natura naturata. Archiv f. Geschichte der Philosophie, Bd. 3. Berlin 1890.
Stadelmann, R.: Vom Geist des ausgehenden Mittelalters. Halle 1929.
Walser, E.: Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance. Basel 1932.
Weisbach, W.: Renaissance als Stilbegriff. Historische Zeitschrift, Bd. 120, 1919.
Windelband, W.: Geschichte der neuern Philosophie. Bd. 1, 5. Aufl. Leipzig 1911.
Wölfflin, H.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 6. Aufl. München 1923.
— — Renaissance und Barock. Bearbeitung und Kommentar von Hans Rose. 4. Aufl. München 1926.

Abkürzungen.

E = "Edward II."
F = "Faustus".
HL = "Hero and Leander".
JM = "Jew of Malta".
MP = "Massacre at Paris".
T_1 = "Tamburlaine" Part I.
T_2 = "Tamburlaine" Part II.

O. E. D. = Oxford English Dictionary, 1933.

Vorwort.

Diese Untersuchung stellt den ersten Versuch einer ganzheitlichen Deutung von Marlowes Welt- und Lebensschau dar. Daß Marlowe neben Shakespeare der stärkste Repräsentant der englischen Renaissance ist, gilt als unumstößliche Ansicht der Marlowe-Forschung. Es überrascht daher, daß bisher noch kein Versuch unternommen worden ist, die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen der Marloweschen Dramen sowie des in ihnen offenbarten Weltbildes zu einer Ganzheit zusammenzufassen, indem man Marlowes Werk von den allgemeinen Tendenzen der Renaissance her zu interpretieren sucht.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit ist nicht so eitel zu behaupten, daß er mit einem einzigen kühnen Griff Marlowes Welt- und Lebensschau in ihrer letzten Tiefe und Totalität aufdecken könnte. Die vorliegende Arbeit soll lediglich den Weg bereiten zur Lösung dieser letzthin zu erstrebenden und eigentlichen Aufgabe aller Marlowe-Forschung. Der Weg, den der Verfasser beschreitet, findet seine Richtung aus dem einen Gedanken, daß Marlowes Werk auf dem Boden der Renaissance entsprossen ist. In wechselseitiger Beleuchtung sollen Marlowes dichterisches Werk und die Renaissance sich gegenseitig erhellen.

Aus dem gesamten Fragenkomplex der Renaissance wird die entscheidende und grundlegende Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Kosmos herausgegriffen. Diese Frage versucht der Verfasser in dem Spiegel von Marlowes Dichtung aufzufangen und darzustellen. Es handelt sich also bei dieser Untersuchung zunächst allein um die Darstellung des Spiegelbildes, welches das Verhältnis von Mensch und Kosmos in Marlowes Dichtung erfährt. Inwiefern dieses Spiegelbild aus Marlowes individueller Persönlichkeit und inwiefern es dem allgemeinen geistigen Boden der Renaissance entspringt — das ist die Frage nach dem Verhältnis Marlowes zur Renaissance — diese Frage kritisch zu beleuchten, sei der weiteren Marlowe-Forschung anvertraut.

Zur Methode der vorliegenden Arbeit ist zu sagen, daß der Ausgangspunkt allein die Interpretation des Marlowe-Textes bildet. Aus Anregungen von Prof. Deutschbeins Shakespeare-Vorlesungen hatte sich der Verfasser ein Bild vom Wesen der Renaissance geformt. Mit diesem Bild der Renaissance als dem Hilfsmittel einer ersten Deutung wurde die Textinterpretation in Angriff genommen.

In dieser ersten Interpretation erstand der Grundstock der Untersuchung, indem alle entscheidenden Grundbegriffe der Marloweschen Welt- und Lebensanschauung erkannt und zueinander in Beziehung gesetzt wurden. Als so das Grundgerüst der Arbeit gleichsam aus dem Text selber heraus emporgewachsen war, wurde die allgemeine Philosophie und Aesthetik der Renaissance in immer weiterem Umfange herangezogen. Die Textinterpretation wurde vertieft, und jener Spiegel der Marloweschen Weltschau in dem Boden der Renaissance eingebettet. Auf diese Weise konnte Marlowes ganzes Verwurzeltsein in der Renaissance in organischem Deutungsprozeß dargestellt werden.

So will die vorliegende Arbeit eine Wesensschau geben, indem sie mit phänomenologisch-existenzieller Betrachtungsweise an Marlowes dichterisches Werk herantritt. Zum Ziel ist gesetzt, Marlowes Welt- und Lebensschau durch Erkennen der zugrunde liegenden Prinzipien in ihrer Gesamtheit zu erfassen, zu deuten und ihr Verwurzeltsein in der Renaissance zu offenbaren.

I. Marlowes astronomisches Weltbild.

Marlowes astronomisches Weltbild ist das ptolemäische, welches im späten Altertum und im Mittelalter allgemein galt. Die neue umwälzende Lehre, die Kopernikus in seinem 1543 erschienenen Buch "De revolutionibus orbium celestium" entwickelte, hatte sich zu Marlowes Zeit, bei der Gegenwirkung der Kirche, zumal im konservativen England noch in keiner Weise durchzusetzen vermocht. So langsam setzten sich die neuen Ideen durch, daß noch im Zeitalter Galileis und Keplers, also fast hundert Jahre nach Kopernikus, die Professoren der englischen Universitäten Kosmologie noch immer nach den Grundsätzen des ptolemäischen Weltsystems lehrten.[1]

Es war in der Frühzeit von Marlowes literarischem Schaffen, in seinen Studienjahren in Cambridge, daß er sich mit Astronomie und Astrologie, deren Begriffe in Marlowes Zeit noch aufs engste miteinander verflochten waren, besonders eifrig beschäftigte. Wir finden daher die weitaus überwiegende Zahl kosmologischer Anspielungen in seinen drei ersten Dramen, im "Tamburlaine" I und II und im "Faustus". Durch eben diese Gemeinsamkeit kosmologischer Anspielungen lassen die genannten Dramen erkennen, daß sie zeitlich und entwicklungsgeschichtlich derselben Periode in Marlowes Schaffen angehören: es ist die Periode, die unter dem bestimmenden Einfluß der Cambridger Studienjahre steht.[2]

Im besonderen ist es der "Faustus", in welchem Marlowes astronomisches Weltbild sich offenbart. Dies ist nicht zu verwundern, ist doch die Gestalt des Faust die des Universalgelehrten der Renaissance, welcher der junge Cambridger Student seinen eigenen Lebensatem einhauchen konnte. Die Probleme und die Kenntnisse, die Marlowes Studium ihm vermittelte, konnten im "Faustus" ungehinderter als in jedem anderen Drama ihren Niederschlag finden, weil die Lebenssphäre des Dichters mit der seines Helden identisch war. Ueberdies fand Marlowe Fausts Beschäftigung mit der Astronomie und der Astrologie bereits im englischen Faustbuch vor. Daß Marlowe die Kosmologie im "Faustus" überaus stark in den Vordergrund schiebt, ist schon rein äußerlich daraus zu ersehen, daß wiederholt die Worte "astrology" und "astronomy" auftreten. In keinem einzigen der anderen Werke tritt eins dieser Worte auch nur einmal auf!

Die umfassendste Darstellung von Marlowes astronomischem Weltbild entnehmen wir dem Gespräch zwischen Faust und Mephistophilis in II, 2, 35 ff. Faust, in dessen Brust noch eben Reue

1) Marquardsen, p. 58.
2) Vgl. Marquardsen, p. 63.

und Verstockung miteinander gerungen haben, ruft unvermittelt Mephistophilis auf (II, 2, 33 f.):

> "Come, Mephistophilis, let us dispute again,
> And reason of divine astrology."

"Astrology" und "astronomy" werden von Marlowe unterschiedslos gebraucht. Bei den wenigen Stellen, an denen diese Worte auftreten, überwiegt der Gebrauch von "astrology". Im vorliegenden Fall entspricht "astrology" unserem heutigen "Astronomie", während in F III, Prologue 2 "astronomy" in diesem Sinne verwendet wird. Der Chor berichtet:

> "Learned Faustus,
> To find the secrets of astronomy
> Graven in the book of Jove's high firmament,
> Did mount him up to scale Olympus top."

In dem Gespräch zwischen Faust und Mephistophilis entwickelt Marlowe das ptolemäische Weltbild. Nicht die Sonne wie bei Kopernikus, sondern die Erde ist der Mittelpunkt des Weltalls. Die Sterne kreisen in vierundzwanzig Stunden um diesen ihren Mittelpunkt. Die Planeten haben eine doppelte Bewegung (II, 2, 51 ff.). Die erste Bewegung ist allen gemeinsam und vollzieht sich innerhalb eines "natural day" (II, 2, 52). Die zweite Bewegung vollzieht sich in bei den einzelnen Planeten verschiedenen Perioden, von denen die des Saturn dreißig Jahre, die des Jupiter zwölf, die des Mars vier, die der Sonne, der Venus, des Merkur ein Jahr umfaßt und die des Mondes achtundzwanzig Tage.

Das Bild der zweifachen Bewegung der Planeten dient Marlowe in HL I, 361 ff. zum Vergleich, um die einander widerstrebenden Empfindungen, die durch Leanders werbende Liebesworte in Hero ausgelöst werden, zu veranschaulichen:

> "And like a planet moving several ways
> At one self instant, she poor soul assays,
> Loving, not to love at all, and every part
> Strove to resist the motions of the heart."

Indem jeder Planet einerseits seine eigene Bewegung vollführt, andererseits aber einer zweiten allen Planeten gemeinsamen Bewegung unterworfen ist, gerät er in die Spannung dieser beiden Bewegungen. In entsprechender Weise befindet sich Heros Seele in der Spannung zweier "motions". Die eine, die ihr eigene "strives to resist", versucht Heros Selbständigkeit zu erhalten. Die andere "motion" aber zwingt sie mit Gewalt unter den bestimmenden Einfluß von Leanders liebesbrünstiger Sphäre. Heros Gestirn kann nicht mehr wie bisher seine Bewegung ganz aus eigener Kraft bestimmen. Von nun an ist diese dem Einfluß von Leanders Gestirn unterworfen. Fortan ist Heros Schicksal mit dem Leanders durch die Gemeinsamkeit einer "motion", d. i. durch die Liebe, unlösbar verbunden.

Alle Planeten sind, wie Mephistophilis dem Faust versichert (II, 2, 38 ff.), sphärisch wie die Erde, und indem sie "mutually folded in each others' spheres" sind (II, 2, 40), bilden sie alle zusammen "one globe" (II, 2, 36), in welchem sich der Kosmos des Universums darstellt. Es gibt neun "heavens or spheres" (II, 2, 59), die "jointly move upon one axletree" (II, 2, 41). Die Festigkeit des Kosmos beruht also auf der Festigkeit des "axletree". Wir werden an anderer Stelle sehen, welche allgemeine Rolle der "axletree" in der kosmischen Weltauffassung spielt. Die neun Sphären, die die Erdsphäre umgeben, sind die sieben Planeten, das Firmament oder die Sphäre der Fixsterne, und das Empyreum. Einen zehnten Himmel, wie er im ptolemäischen System enthalten ist, nimmt Marlowe nicht an. Auf Fausts Frage, ob es nicht auch einen "coelum igneum, et cristallinum" gäbe, antwortet Mephistosphilis (II, 2, 63): "No, Faustus, they be but fables".[3]

II. Marlowes Auffassung und Bezeichnung des Kosmischen.

Für Marlowe bildet das All, entsprechend der Philosophie der Renaissance, einen Kosmos, d. i. ein wohlgeordnetes, harmonisches Ganzes. Jeder Teil des Kosmos ist, was er ist, immer nur im Zusammenhang des Ganzen. In diesem Zusammenhang zwischen dem Ganzen und seinen Teilen kann kein Glied entbehrt werden, ohne damit die Funktion des Ganzen zu zerstören. Es besteht eine Gleichartigkeit und ein kontinuierlicher Zusammenhang aller Teile des Universums.[4] Für Ficinus ist was äußerlich als ein Teil des Universums erscheint, tiefer gefaßt ein Organ, das im Lebenszusammenhang des Kosmos seine bestimmte Stelle und seine notwendige Funktion besitzt. Die Differenzierung der Teile als einzelne Organe bedeutet den jeweilig verschiedenen Ausdruck des Ganzen, aber keine Absonderung der Teile von ihm. Diese Geschlossenheit des Kosmos nennt Ficinus "concordia mundi". Sie ist dadurch möglich, daß in dem wechselseitigen Ineinandergreifen der besonderen Kräfte zugleich eine bestimmte Rangordnung zwischen ihnen besteht. Die Einheit der Gesetzgebung in allen Teilen des Kosmos wird gegen-

3) Näheres über Marlowes astronomisches Weltbild bei Marquardsen, sowie in den Anmerkungen von Ellis-Fermor, "Tamburlaine." S. auch Boas "Faustus", Anm. zu II, 2, 36—67.

4) "Et hic est motus amorosae connexionis omnium ad unitatem, ut sit omnium unum universum. Nam dum omnia moventur singulariter, ut sint hoc, quod sunt, meliori modo et nullum sicut aliud aequaliter, tamen motum cuiuslibet quodlibet suo modo contrahit et participat mediate aut immediate — sicut caeli elementa et elementata et motum coris omnia membra —; ut sit u n u m u n i v e r s u m." Cusanus, De doct. ign. II, 10, Op. I, p. 98.

über dem Dualismus einer sublunarischen und einer transzendenten Welt behauptet.[5] Am ausgeprägtesten tritt diese unbedingte Immanenz Gottes bei Giordano Bruno auf: "Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen, Natur in sich, sich in Natur zu hegen."[6]

Ihren vollendeten dichterischen Ausdruck hat diese einheitliche Geschlossenheit und organische Ganzheit des Kosmos durch Goethe gefunden. Als Faust das Wesen des Makrokosmos betrachtet, spricht er das Wesen des Kosmos überhaupt aus:

"Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all' das All durchklingen!"

Mag sich auch das antike Bild des Kosmos von dem der Renaissance in manchem unterscheiden, so gelten doch auch für den Kosmos der Renaissance jene Prädikate, die ihm Plinius beilegt:

"sacer est, aeternus, immensus, totus in toto, immo vero ipse totum, infinitus ac finito similis, omnium rerum certus et similis incerto, extra intra cuncta conplexus in se, idemque rerum naturae opus et rerum ipsa natura".[7] Der Kosmos ist göttlich. Für Bruno ist die Welt die notwendige Explikation der Gottheit: "natura aut est Deus ipse, aut divina virtus in rubus ipsis manifestata."[8] Der Kosmos des Universums ist Eines, allumfassend und ewig: das Universum "ist nicht veränderlich in eine andere Verfassung; denn es hat nichts außer sich, von dem es leiden oder affiziert werden könnte."[9]

Der All-Kosmos ist — vgl. Plinius an oben zitierter Stelle — "natura naturans", d. i. schöpferische und "natura naturata", d. i. geschaffene Natur in einem.[10] In diesem Sinne fallen All-Kosmos und Natur für Marlowe zusammen, und Marlowe bedient sich des Wortes "nature" und seiner Ableitungen zur Bezeichnung des Kosmischen in seinen verschiedenen Erscheinungsformen. Das Wort "cosmos" war zu Marlowes Zeit noch nicht in den englischen Sprachgebrauch aufgenommen, wohl aber schon seit mittelenglischer Zeit das Wort "microcosmos", das meist auf die kleine Welt des Menschen bezogen wurde. Hingegen finden wir das Gegenwort zu "cosmos", "chaos", in Marlowes Sprachgebrauch vor, allerdings tritt es nur zweimal in Marlowes Gesamtwerk auf.[11] T_1 III, 4, 74 ff.

5) Dilthey, p. 326.
6) zit. Kuno Fischer, p. 106.
7) Nat. Hist. II, 1, ed. Mayhoff, Bd. I, p. 128.
8) Op. lat. I, 4, p. 101, zit. Mahnke, p. 52.
9) Bruno, zit. Dilthey, p. 330.
10) Ueber die Entstehung der Termini "natura naturans" und "natura naturata", s. H. Siebeck.
11) T_1 III, 4, 76; HL I, 450.

ist die einzige Stelle, an der sich "Chaos" und "Nature" — im Sinne von Kosmos — unmittelbar gegenüberstehen.

Zur Bezeichnung des Universums als astronomisches System und ohne Hinblick auf die in ihm wirkenden produktiven kosmischen Kräfte dient "world", das gewöhnlich die Erde oder die Gesamtheit der auf ihr wohnenden Menschen bezeichnet. Im Sinne von Universum umfaßt "world" Himmel und Erde.[12] Ein klares Beispiel hierfür gibt F II, 2, 42, wo das Ende des "axletree", welches das Universum begrenzt, als "the world's wide pole" bezeichnet wird. Ein weiteres Mal tritt "world" für das Universum ein in T_1 II, 7, 21 ff. In Tamburlaines Lobrede auf die überragenden Fähigkeiten der Menschen, die an Picos della Mirandola Rede "De hominis dignitate" erinnert, heißt es u. a.:

> "Our souls, whose faculties can comprehend
> The wondrous architecture of the world,
> And measure every wandering planet's course . . ."

"The wondrous architecture" bezieht sich hier ganz sicher auf den kunstvollen Bau des Universums, zumal bei dem Hinweis auf die Astronomie in Vers 23. Auch in "God that made the world" (F II, 2, 77) kann durch die Vorstellung des "Schöpfers Himmels und der Erden" "world" auf das gesamte Universum bezogen sein. Das Wort "universe" selbst tritt in Marlowes Wortschatz nicht auf.[13]

Aus dem oben Gesagten ergibt sich, daß wir einen zweifachen Gebrauch des Wortes "nature" als Bezeichnung des Kosmischen zu erwarten haben. Zunächst dient "nature" zur Bezeichnung des schöpferischen Prinzips im Kosmos (d. i. natura naturans), welches mit seinen "creative and regulative forces"[14] die Quelle allen Lebens im All-Kosmos bildet. Dieser Gebrauch von "nature" liegt eindeutig folgenden Stellen zugrunde:

> "Nature doth strive with Fortune and his stars
> To make him [Tamburlaine] famous in accomplished worth."
> (T_1 II, 1, 33 f.)
> ". . . . . a face so beautiful as this,
> In frame of which Nature hath show'd more skill
> Than when she gave eternal Chaos form, . . ." (T_2 III, 4, 74 ff.)
> "Nature that fram'd us of four elements", (T_1 II, 7, 18)

Im vorliegenden Sinne von "natura naturans" neigt "nature" in den überlieferten Handschriften zur Großschreibung, indem "nature", mehr oder weniger personifiziert, als ein weibliches Wesen aufgefaßt wird. Dies entspricht der Auffassung des Altertums

12) Das O. E. D. gibt u. a. einen Beleg aus Robert Recorde, The Castle of Knowledge (1556): "The world is an apte frame of heauen and earthe, and all other naturall thinges contained in them."

13) Den ersten Beleg für "universe" im Sinne von "All" weist das O. E. D. auf das Jahr 1589 nach.

14) O. E. D. unter "Nature".

und des Mittelalters von der Göttin "Natura", die in ihrer schöpferischen Tätigkeit bei Seneca mit Gott oder Jupiter gleichgesetzt wurde. Im Mittelalter wurde sie als ein stellvertretendes Organ Gottes angesehen, indem sie als ein Engel Gottes Beschlüsse ausführte.[15] Bei Marlowe ist "Nature" im Sinne einer Identität von Gott und dem schöpferischen Prinzip im Kosmos zu verstehen. Es gilt auch hier Brunos Satz: "natura aut est Deus ipse, aut divina virtus in rebus ipsis manifestata".

Wenn Gott und Natur bei Bruno mehrfach in eins zusammenfließen, so ist unter der Gott gleichgesetzten Natur nicht die sichtbare, im Raume ausgebreitete, körperliche Welt zu verstehen, sondern "ihr unsichtbarer, allgegenwärtiger, metaphysischer 'Ursprung' (principio), also nicht die vielzersplitterte dingliche Schöpfung, sondern die alleinheitlich geistig schaffende Natur."[16] Diese letzte ist also das innerliche Weltprinzip und damit Gott selbst. Jenes göttliche schöpferische Prinzip im Kosmos, das Bruno "divina virtus" nennt, ist für Marlowe die "Virtue". Unter "Virtue" ist die Sichtbarwerdung der immanenten göttlichen schöpferischen Kräfte im Kosmos, also die Sichtbarwerdung der "Nature" als "natura naturans" zu verstehen. Wir werden uns an anderem Ort eingehend mit Marlowes Virtue-Begriff auseinandersetzen und werden dabei auch die Zusammenhänge zwischen "virtus" und "Virtue" aufdecken.

Im zweiten Fall dient "nature" zur Bezeichnung des Kosmos als Gebilde (d. i. "natura naturata"), so in HL I, 252, wo von "Nature's sweet harmony" gesprochen wird in unmittelbarem Zusammenhang mit der "destruction of the world" (vgl. I, 251). "Nature's beauty" in JM II, 3, 332 ist die Schönheit des Kosmos, denn an jener Stelle wird von Lodowick das Chaos beschwört, indem er das Ersticken von "nature's beauty" ausspricht. Ein drittes Mal tritt "nature" für den Kosmos als Gebilde ein in F V, 2, 142. Hier begegnet uns die Sonne als "fair Nature's eye".

Im allgemeinen ist zu Marlowes Gebrauch des Wortes "nature" zu sagen, daß es in den weitaus überwiegenden Fällen für den Kosmos als "natura naturans" eintritt. Dies entspricht ganz dem Naturgefühl der Renaissance mit ihrem Empfinden des "Vitalismus und Dynamismus". Der Kern der Natur ist ihre Vitalität, die den Ursprung für ihre Körperlichkeit bildet. Für Cusanus ist die Natur nichts anderes als die "ganzheitliche Zusammenfassung all dessen, was in der Bewegung und durch sie geschieht".[17]

Wenn "nature" in den überwiegenden Fällen den Kosmos als "natura naturans" bezeichnet, so ist ferner darauf hinzuweisen,

15) Vgl. Knowlton, p. 736.
16) Mahnke, p. 52.
17) "Est igitur hic spiritus per totum universum et singulas eius partes diffusus et contractus; qui natura dicitur. Unde natura est quasi complicatio omnium, quae per motum fiunt." De doct. ing. II, 10. Op. I, p. 97.

daß für den Kosmos als "natura naturata", wie wir bereits gesehen haben, auch das Wort "world" zur Verfügung steht. Trotz der mangelnden Zahl von Beispielen läßt sich über den Unterschied des Gebrauchs von "world" und "nature", wenn es sich um den Kosmos als Gebilde handelt, folgendes erkennen. Beide Worte haben kosmischen Gehalt, da das Weltall sich für den Renaissancemenschen Marlowe als ein Kosmos darstellt. Doch umfaßt "world" das Universum als astronomisches System in seiner Ganzheit und Totalität, ohne Hinblick auf die in ihm wirkenden produktiven kosmischen Kräfte.

Genau so wie das Wort "nature" zur Bezeichnung des Kosmischen dient, dient das Adjektiv "unnatural" zur Bezeichnung des A-Kosmischen. Nun ist aber das Auffallende, daß "unnatural" allein in "Edward II." aufzufinden ist und dazu noch meist in einem bestimmten Zusammenhang. Sechsmal tritt "unnatural" auf, davon viermal im Zusammenhang mit "realm". Das ist kein Zufall, denn Marlowe stellt sowohl in "Edward II." als auch in "Massacre at Paris" den Staat ("realm") als kosmischen Organismus dar, der in Unordnung gerät. Alle chaotischen Kräfte, die den Kosmos des Staates zu zerstören drohen, werden mit "unnatural" bezeichnet:

> "Unnatural wars, where subjects brave their kings;" (E III, 2, 86)
> "Unnatural king, to slaughter noble men
> And cherish flatterers . . . . . ." (E IV, 1, 8 f.)

In beiden Fällen ist "unnatural" überaus stark betont, wie es in der Stellung am Anfang des Satzes und des Verses zum Ausdruck kommt. Ganz im vorstehenden Sinne wird in E IV, 5, 18 der Widerstand des Adels gegen den Willen des Königs eine "unnatural revolt" genannt, deren Bestrafung als zur Gerechtigkeit Gottes, d. i. der göttlichen kosmischen Urkräfte gehörig, angesehen wird. Des Königs Vorsatz, eher England durch Bürgerkrieg in einen Trümmerhaufen zu verwandeln als seinen Günstling Gaveston aufzugeben, ist für Warwick "a desperate and an unnatural resolution" (E III, 3, 32). Für "unnatural" kann auch "unkind" eintreten, wie E IV, 5, 14 zeigt. "Unkind" trägt in diesem Fall die allgemein Elisabethanische Bedeutung von "not according to kind or nature".

Daß "Edward II." in gewisser Weise durchaus als ein Drama des "realm" aufzufassen ist, zeigt sich u. a. darin, daß das Wort "realm" von den fünfunddreißig mal, die es für Marlowe belegt ist, sechsundzwanzig mal in "Edward II." auftritt. Für "Edward II." ist "realm" nicht nur ein Stichwort, sondern ein Thema. Wir wollen daher an dieser Stelle unsere Betrachtung über Marlowes Bezeichnung des Kosmischen unterbrechen und auf den Begriff des "realm" eingehen, um auch an ihm den kosmischen Charakter von Marlowes Weltanschauung zu erkennen.

Im Mittelpunkt des Staatskosmos steht der Monarch. Er ist die lebendige Verkörperung des Staatsgedankens, der Knoten, der

die Teile des Ganzen miteinander verknüpft. Monarch und Untertanen sind durch gegenseitige Pflichten aneinander gebunden. Das höchste Gebot für den Monarchen ist die "care of realm", und gerade Edward II. vernachlässigt dieselbe und kommt damit seiner Pflicht gegenüber dem Staate und seinen Untertanen nicht nach. Er löst die Bindung, die ihn mit seinen Untertanen verbindet. Er selbst ist ein König, der "the care of realm remits" (E II, 5, 61). Ueber seinen Günstling Gaveston mißachtet der König "the realm's behoof". Dies, "the realm's behoof", ist es, wofür sich der vornehmste der Verschwörer, Kent, wider seinen Bruder Edward II. erhebt (E II, 3, 1 ff.). Er tritt dem aufständischen Adel bei mit den Worten:

> "My lords, of love to this our native land
> I come to join with you and leave the king;
> And in your quarrel and the realm's behoof
> Will be the first that shall adventure life."

"For the realm's behoof" wird das Schlagwort, das Mortimer jun., der sich im Laufe des Stückes zu einem Vertreter der Machiavellischen "policy" entwickelt, benutzt, um die an sich edlen Absichten der Aufständischen seinem eigenen politischen Ehrgeiz zunutze zu machen. "For the realm's behoof and tor the king's" ruft er in I, 4, 43 aus, und als er im Verfolgen seiner ehrgeizigen Pläne den edlen Kent aus dem Wege räumen will, versucht er den jungen König Edward III. von der Notwendigkeit dieser Tat zu überzeugen mit den Worten (V, 4, 100):

> "'Tis for your highness good, and for the realm's."

Welch eine Bitterkeit liegt darin, daß dem edlen Kent seine eigene Parole im Munde eines Heuchlers den Todesstoß versetzen soll!

Was bedeutet nun "care" als jene Tugend, die der Monarch besitzen und ausüben muß?[18] Unter "care" ist sowohl Sorge und Besorgnis um das Wohl des Staates und der Untertanen als auch Fürsorge zu verstehen. Wenn Aeneas in D I, 1, 142 seine Genossen mit "you sons of care" anredet, so kann man zwar dies mit Hinblick auf die von den Trojanern überstandenen Gefahren (siehe I, 1, 145) in dem Sinne auffassen, daß sie in ihrem Unglück "Kinder der Sorge" sind. Einen tieferen Sinn und zwar einen wesentlichen hinsichtlich des Verhältnisses von Aeneas zu seinen Gefährten als des von Führer und Gefolgschaft würde die Deutung geben: "meine Schicksalsgenossen, die Ihr meiner Fürsorge anvertraut seid". Die Besorgnis über die Nöte, die ihnen die Zerstörung Trojas und die stürmische Seefahrt gebracht haben, sowie die Besorgnis über die Gefahren, die eine Landung an unbekannter Küste mit sich bringen kann, und die Fürsorge um das Wohl der ihm anvertrauten Kameraden, dies alles liegt in dem einen Worte "care" enthalten. Aeneas wird seine Kameraden auf ihrem Wege

18) Prof. Deutschbein entwickelte den Begriff der "care" in seiner Shakespeare-Vorlesung, W. S. 1937/38.

nach Italien, der neuen verheißenen Heimat, nicht verlassen, auch nicht um Didos Willen.

"Care" bedeutet ferner das Verantwortungsgefühl eines jeden Bürgers, sei er in niederer oder höchster Stellung, gegenüber dem Gemeinwohl. Als Königin Isabella den Bürgerkrieg gegen ihren Gatten, Edward II., führt, verteidigt sie diese Tat mit dem Wort: "Care of my country call'd me to the war" (E IV, 5, 75). Mag diesem Wort auch nicht Isabellas wahres Empfinden entsprechen, ja mag es diesem Wort entgegengesetzt sein, so konnte sie doch kein besseres Schlagwort finden, um ihre Partei zu stärken.

Immer dann, wenn es um das Bedrohtsein des Staates und das Wohl der Gemeinschaft geht, stellt sich das Wort "care" ein. In diesem Fall erscheint die "care" als jene Kraft, die das Staatswesen erhält und fördert. Daher kann nur die "care" den Statthalter von Damaskus dazu bringen, dem Flehen seiner Mitbürger Gehör zu schenken und sich dem Belagerer Tamburlaine auf Gnade und Ungnade zu ergeben. Es ist das letzte Mittel, zu welchem der Statthalter greift, um die Stadt und ihre Bewohner vor Tamburlaines Wut zu retten. Selbst seine Soldatenehre opfert er, da die "care" auf dem Spiele steht (T_1 V, 1, 34—39).

Liegt die Bindung des Monarchen an seine Untertanen in seiner "care of realm" und beruht die wechselseitige Bindung von Monarch und Untertan im gemeinschaftlichen Wirken "for the realm's behoof", so besteht die Bindung des Untertanen an den Monarch in der "duty". Schon die Formeln, mit denen im "Tamburlaine" die einzelnen Heerführer in den Dienst der Könige treten, lassen dies erkennen. So gelobt sich Menander in T_1 II, 5, 16 dem Könige Cosroe zu getreuen Diensten an mit den Worten:

> "I vow my service to your majesty,
> With utmost virtue of my faith and duty."

Oder Techelles und Theridamas in T_1 II, 3, 33 f.:

> "With duty and with amity we yield
> Our utmost service to fair Cosroe."

"Faith", "duty", "amity" und "allegiance" verbunden mit "love" machen die "loyalty" des Untertanen aus. Die "loyalty" bedeutet das harmonischste Verhältnis von Monarch und Untertan. Ein solches harmonisches Verhältnis besteht zwischen den Bürgern der Stadt Bristow und der Königin Isabella. Das Gefühl der Treue und der liebenden Verehrung, die der Monarch von seiten der Untertanen erfährt, liegt den Worten zugrunde, mit denen Rice als Vertreter der Stadt den gefangenen Spencer sen. an die Königin ausliefert (E IV, 5, 56 ff.):

> "Madam, the mayor and the citizens of Bristow,
> In sign of love and duty to this presence,
> Present by me this traitor to the state."

"Love and duty" treten hier stellvertretend für die "loyalty" ein.

Auf der Liebe der Untertanen beruht die Stärke des Herrschers und des Staates (E I, 4, 364 f.):

> "Now is the king of England rich and strong,
> Having the love of his renowmed peers."

Es gilt für den Herrscher, die Liebe seiner Untertanen zu belohnen und sich zu erhalten. Daher gelobt Cosroe bei seiner Thronbesteigung (T_1 I, 2, 170 ff.):

> "And Jove may never let me longer live
> Than I may seek to gratify your love,
> And cause the soldiers that thus honour me
> To triumph over many provinces!"

Gewiß, wie andere der hier angeführten Worte sind auch diese formelhaft und pompös. Umso charakteristischer ist es, daß in ihnen immer wieder jene Grundbegriffe erscheinen, auf denen der Kosmos des Staates beruht. So tritt z. B. "love" in genau demselben Zusammenhang wie an der eben zitierten Stelle auch in M P 11, 12 ff. auf. Der neugekrönte König Henry wendet sich an die bei der Krönung anwesenden Hohen des Reiches:

> "Thanks to you all. The guider of all crowns
> Grant that our deeds may well deserve your loves!
> And so they shall, if fortune speed my will,
> And yield your thoughts to height of my deserts."

Dem Monarchen gebühren "duty" and "allegiance", aber nur so lange, wie er selber seinen Pflichten gegenüber dem Staate nachkommt. Daher droht der Bischof von Canterbury, Edwards Untertanen von ihrer Bindung an den König zu lösen, wenn dieser nicht Gaveston, der als Zerstörer des wohlgeordneten Staatslebens angesehen wird, verbannt (E I, 4, 59 ff.):

> "Remember how the bishop was abus'd:
> Either banish him that was the cause thereof,
> Or I will presently discharge these lords
> Of duty and allegiance due to thee."

Daneben aber erhebt sich eine andere Stimme, die bedingungslos jeden Aufstand gegen den König, aus was für Ursachen er auch sein Recht hernehmen mag, für "treason" ansieht (E I, 4, 280 f.):

> "For howsoever we have borne it out,
> 'Tis treason to be up against the king;"

Als die Aufständischen wider Edwards II. Willen an Gaveston Hand anlegen wollen, fragt daher Kent sie erzürnt und bestürzt (E I, 4, 22):

> "Is this the duty that you owe your king?"

Wenn nämlich die "duty" von seiten der Untertanen nicht mehr aufrecht erhalten wird, stürzt über den Staat das Chaos herein. Zugleich aber bricht die Macht des Monarchen zusammen. So klagt Mycetes (T_1 I, 1, 101):

> "O, where is duty and allegiance now?"

Umgekehrt aber gedeiht der Staat, wenn dem Monarchen "homage, fealty, and forwardness" entgegengebracht werden (E IV, 4, 20) und "love and honour". Daß die aufständischen Adligen sich dem König Edward II. in Trotz widersetzen, ist "unnatural". Lancasters Worte sagen dies dem König (E I, 1, 99 ff.):

> "My lord, why do you thus incense your peers,
> That naturally would love and honour you
> But for that base and obscure Gaveston?"

Wenn man "Tamburlaine" und "Edward II." betrachtet, wird man bei dem Verhältnis von Monarch und Untertan finden, daß, dem oben dargelegten harmonischen Verhältnis ganz entgegen, ein ständiges Hinüberwechseln von einer Partei zur anderen stattfindet. Vor allem scheint das Parteinehmen keine Herzenssache zu sein. Allein Kent bildet eine Ausnahme. Auch hierin sind Marlowes Gestalten Vertreter ihrer Zeit. Es ist dies ein allgemeiner Zug der Renaissance: "Der Renaissancemensch, meistens abhängig von Hofgunst und Mäzenaten, dient mit Eifer und Lust, mit allen Seiten seiner Leier und mit allen Funken seines Geistes, nur nicht mit seinem Herzen. Die mittelalterliche Treue ist aus ihm gewichen." [19]

Wie das wiederholte "unnatural" zeigt, ist in "Edward II." die "natüre" (d. i. Kosmos) des Staates gestört. Es droht "the ruin of the realm" (E IV, 5, 54). Dies schließt die Gegenpartei des Königs zusammen. Gaveston ist es, der als die Ursache dieses "ruin of the realm" erscheint. Kent ist auch hier der Sprecher der Aufständischen (E II, 2, 206 f.). Er erklärt dem König:

> "My lord, I see your love to Gaveston
> Will be the ruin of the realm and you."

Es gilt zur Wiederherstellung des geordneten Staatslebens "to rid the realm of Gaveston" (vgl. E II, 4, 35), oder in kräftigeren Worten von Mortimer jun. ausgedrückt: "the purging of the realm of such a plague" (vgl. E I, 4, 270). Damit ist das eigentliche Ziel der Aufständischen klar gegeben.

So ist "ruin of the realm" in "Edward II." ein Stichwort, ebenso wie in "Massacre at Paris", wo es u. a. in 17, 22 und 17, 31 auftritt. "Ruin of the realm" bedeutet das staatliche Chaos, die Auflösung des Staates als ein gesunder Organismus, als ein Kosmos. Um nun aber kein falsches Bild von Marlowes Auffassung des Staates, so wie wir sie eben kennengelernt haben, zu bekommen, sei mit Entschiedenheit darauf hingewiesen, daß für Marlowe der Staat lediglich Hintergrund, nur Szenerie ist und nicht, wie für Shakespeare, ein Gegenstand des innersten Fragens nach seinem Wesen. Für Marlowe ist der Staat nur Schauplatz zur Entfaltung der dargestellten Charaktere. Im besonderen ist er die Wirkungsstätte der "policy". Daß gerade der Staat dem Dramatiker Marlowe einen Schauplatz für seine Dramen abgibt, zeigt Marlowe einmal mehr

19) Huizinga, p. 137.

als wahrhaften Repräsentanten der Renaissance. Denn "die unmittelbaren Objekte des neuen mit der Renaissance erwachten Weltbewußtseins sind Natur und Staat, dieser Inbegriff des menschlichen Kosmos."[20] Der Staat als ein naturgesetzliches Gebilde ist eine Entdeckung der Renaissance. Hierin besteht im besonderen die Leistung Machiavellis.

Es ist die Selbstbejahung des Menschen, die in der Renaissance zugleich zur Weltbejahung wird. Die Idee der "humanitas" gibt auch dem Makrokosmos einen neuen Gehalt und Sinn. In der Renaissance vollzieht sich nicht nur die Einigung zwischen Mensch und Gott, sondern zwischen Gott und allem Geschaffenen. Der bisherige Abstand zwischen Gott und Kreatur, Schöpfer und Schöpfung wird überwunden durch den Geist der Menschheit, durch die "humanitas", die ein zugleich Schaffendes und Erschaffenes ist.[21] So beruht der Kosmos der Renaissance auf der wechselseitigen Durchdringung von "Natur" und "humanitas". Alles Nichtmenschliche tritt auf die Seite des A-Kosmischen.

Marlowe verwendet für die Bezeichnung dieses Nichtmenschlichen, das zugleich das A-Kosmische bedeutet, das Wort "monster" bzw. "monstrous". Den unmittelbaren Zusammenhang zwischen "humanitas" und "monster" entnehmen wir E V, 1, 71ff. Der von dem aufständischen Adel gefangen genommene König Edward II. erhält die Kunde von seiner Absetzung. U. a. spricht er folgende Worte:

> "Inhuman creatures, nurs'd with tiger's milk,
> Why gape you for your sovereign's overthrow?
> My diadem I mean, and guiltless life.
> See, monsters, I'll wear my crown again!"

In einem Atemzug werden die Aufständischen in ihrer "unnatural revolt" als "inhuman creatures" und "monsters" bezeichnet.

Insbesondere werden Ausgeburten der Hölle als "monster" empfunden. Die Hölle ist die Verkörperung der chaotischen Mächte im Kosmos, die aller "humanitas" feind sind. Daher ist Tamburlaine für den Statthalter von Babylon (T_2 V, 1, 101f.) wegen seiner unmenschlichen, erbarmungslosen Grausamkeit ein

> "Vile monster, born of some infernal hag,
> And sent from hell to tyrannise on earth,"

In entsprechender Weise heißt es von Tamburlaine in T_2 IV, 1, 169:

> "O damned monster, nay, a fiend of hell,"

Die Zusammengehörigkeit der Begriffe "Hölle" und "monster" wird noch ein drittes Mal, und zwar unmittelbar, gegeben in Soldans Worten (T_1 IV, 1, 177 f.):

> "Villain, I tell thee, were that Tamburlaine,
> As monstrous as Gorgon prince of hell,"

20) Kuno Fischer, p. 85 f.
21) Cusanus, De doct. ign. III, 2, 3. Op. I, p. 125.

Der Kontrast des Menschlichen als des Kosmischen und des Nichtmenschlichen als des A-Kosmischen erhält die größte Wirkung in dem Begriff des "monster of men". Als "monster of men" wird Gaveston bezeichnet (E II, 5, 14 ff.), weil er den Kosmos des "realm" in chaotische Zustände stürzt. Aehnlich wird Tamburlaine von seinen Gegnern ein "monster turned to an manly shape" genannt (T_1 II, 6, 16). In seiner menschlichen Gestalt birgt sich ein unmenschliches Wesen.

Im Begriff des "monster" liegt, wie im Begriff des Chaos, die Auflehnung gegen die göttliche Rangordnung des Kosmos, das Nichteinhalten der gegebenen "degrees". Auf diesen Sinngehalt von "monster" gründet sich T_1 I, 1, 103 ff. Mycetes, der König von Persien, sagt zu seinem Bruder Cosroe, der nach seines Bruders Krone trachtet und damit die staatserhaltenden kosmischen Faktoren der "duty and allegiance" (T_1 I, 1, 101) mißachtet:

> "What, shall I call thee brother? no a foe,
> Monster of nature, shame unto thy stock,
> That dar'st presume thy sovereign for to mock."

Das Unmenschlichste und Menschenfeindlichste aber ist für einen Renaissancemenschen wie Tamburlaine der Tod, der dem Menschen bei aller seiner Gottgeschaffenheit seine ganze erbärmliche Nichtigkeit beweist. Der Tod ist für Tamburlaine "the ugly monster death" (T_2 V, 3, 67). "Ugly" ist das stärkste Prädikat des A-Kosmischen. Wir finden bei Marlowe kein Beispiel für die Anschauung, daß der Tod durch die "humanitas" überwunden wird. Bei Marlowe stehen sich Tod und "humanitas" als unbedingte Feinde gegenüber.

III. Der Mikroskosmos Mensch als die vollendete Schöpfung der "Nature".

Die Philosophie der Renaissance erlebt den Menschen in seiner Bezogenheit auf das Universum und leitet daraus seine Hochstellung ab. "Eine unlösbare innere Einheit besteht zwischen dem Individuum und dem Kosmos, nicht in dem Sinne eines gegenseitigen Sichaufgebens, sondern einer mystischen Sympathie, bei der der Mensch seine Eigenexistenz durchaus behält und nur das Universum in sich spiegelt." [22] Der Mensch kann die Welt zur Bewußtheit bringen, denn er findet in sich dieselben Kräfte, die das Geschehen im All bestimmen. Durch das Medium der Selbsterkenntnis gelangt der Mensch zur Erkenntnis des Kosmos. Sein wahres Ich aber findet der Mensch erst, indem er das unendliche All in sich hineinzieht und indem er auf der anderen Seite sich selbst zu ihm erweitert.[23]

22) Meißner, p. 84 f.
23) Bruno.

Hier zeigt sich die unmittelbare Verknüpfung, die die beiden Hauptleistungen der Renaissance, die Entdeckung der Welt und die Entdeckung des ganzen vollen Gehalts des Menschen[24], zur Einheit zusammenschließt.

Das Ich des Menschen erscheint dem Universum gegenüber zugleich als das Umfaßte und als das Umfassende. Schon für Cusanus ist das Verhältnis des Einzeldinges und der Einzelperson zu dem einheitlichen göttlichen Geist das der Repräsentation des Unendlichen in der eingeschränkten Form des Individuums. In zusammengezogener Weise faßt das Individuum das göttliche Sein in sich und spiegelt es ab.[25] Der Mensch ist nicht mehr ein bloßer Teil des Universums, sondern dessen Auge und Spiegel. Als Spiegel aber empfängt er die Bilder nicht von außen, sondern er formt und bildet sie in sich selbst.[26] Der Mensch faßt, in seiner Wesenheit betrachtet, das All der Dinge in sich. In ihm als Mikrokosmos laufen alle Linien des Makrokosmos zusammen. "Humana vero natura est illa, quae est supra omnia Dei opera elevata et paulominus Angelis minorata, intellectualem et sensibilem naturam complicans ac universa in se constringens,, ut μικρόκοσμος aut parvus mundus a veteribus rationabiliter vocitetur."[27] Oder wie Cusanus an anderer Stelle sagt: "Die Region des Menschheitlichen umfaßt also Gott und die Welt in der Potenz des Menschlichen."[28] Die Seele des Menschen wird zum "centrum naturae, universorum medium, mundi series, vultus omnium, nodusque et copula mundi"[29], sie ist "das Zentrum der Natur, der Mittelpunkt des Universums, die Ordnungsreihe der Welt, das Antlitz von allem, sie ist Knoten und Band der Welt". Hieraus ergibt sich die einzigartige, überragende Stellung des Menschen, seiner Seele und seines Geistes im Universum. "Nihil magnum in terra praeter hominem, nihil magnum in hominem praeter mentem et animum, huc si ascendis, coelum transcendis . . ."[30]

Diese Auffassung der Renaissance, die den Menschen als Mikroskosmos und den menschlichen Geist als den eigentlichen Nachschöpfer des Makrokosmos empfindet, bildet die Grundlage unserer Betrachtung. Weil eben in den Renaissance und so auch von Marlowe der Mensch als Mikrokosmos erlebt wird, werden an ihm alle Prädikate des Kosmos selbst sichtbar. Der Mensch ist der Repräsentant des Alls und der Auszug aller seiner Kräfte. Daher läßt sich an Marlowes Renaissancegestalten das allgemeine kosmische Gedankengut der Renaissance wie in einem Spiegel aufzeigen. Bei dem geringen Material jedoch, das uns in Marlowes wenigen Werken ge-

24) Burckhardt, Kultur der Renaissance, p. 264.
25) Vgl. Dilthey, p. 324.
26) Bovillus, De Sapiente, cap. 26. Cassirer, p. 353 ff.
27) Cusanus, De doct. ign. III, 3. Op. I, p. 126 f.
28) Cusanus, De conject. II, 14. Scharppf, p. 137.
29) Ficinus, Theol. Plat. III, 2. Op. I, p. 118.
30) Pico della Mirandola, In astrologiam, III, 27. Op., p. 351.

geben ist, heißt es zusammentragen, von hier und dort hernehmen und ineinanderfügen. Was hier und dort zerstreut gegeben, wird sich am Ende zu einer ganzheitlichen Schau zusammenfinden.

Wenn wir in Anlehnung an Marlowes Sprachgebrauch die kosmischen schöpferischen Kräfte im Universum (d. i. „natura naturans") mit "Nature" bezeichnen, — "nature" sei als die englische Uebertragung des lat. "natura" für die Einheit von "natura naturans" und "natura naturata" verwendet, im Sinne von All-Kosmos bzw. Natur — so ist die vollendete Schöpfung der "Nature" der Mensch, z. B. Tamburlaine (T_1 V, 2, 11 ff.):

> "Most happy king and emperor of the earth,
> Image of honour and nobility,
> For whom the powers divine have made the world,
> And on whose throne the holy graces sit;
> In whose sweet person is compris'd the sum
> Of nature's skill and heavenly majesty;"

Die Welt ("mundus") — wie der All-Kosmos des Universums göttlichen Ursprungs — ist für den Menschen geschaffen worden (Vers 13). Der Mensch ist das Meisterwerk der "Nature" (Vers 15—16). Es ist bezeichnend, daß die beiden einzigen Stellen, an denen die "skill", d. i. die schöpferische Gestaltungskunst der "Nature", überhaupt erwähnt wird, gerade den Menschen zum Gegenstand dieser "skill" haben.[31]

Für die Schöpfung einer Gestalt wie Tamburlaine hat die "Nature" alle ihre Energien aufgewandt, und ein solch gewaltiger Mikrokosmos des Menschen bildet die nicht mehr zu übertreffende Vollendung des Kosmos selbst. Daher erscheint Tamburlaine als "peerless" (T_2 I, 6, 2) ebenso wie Helena, die unvergleichliche Inkarnation der Schönheit (F V, 1, 15; V, 1, 21; siehe auch V, 1, 32). Allein auf diese beiden Gestalten verwendet Marlowe dies höchste aller Prädikate. In diesem Sinne, daß der vollendete Mensch das Meisterwerk der "Nature" ist, sind Amyras' Worte anläßlich von Tamburlaines Tod zu verstehen (T_2 V, 3, 249 ff.):

> "Meet heaven and earth, and here let all things end
> For earth hath spent the pride of all her fruit
> And heaven consum'd his choicest living fire.[32]
> Let earth and heaven his timeless death deplore,
> For both their worths will equal him no more."

Der Mensch ist seiner "shape" nach "figure of the highest God" (T_2 II, 2, 38), er ist seiner Gestalt nach göttlich. Es ist die menschliche Schönheit verkörpert in der Gestalt von Zenocrate, welche

31) Außer der angeführten Stelle: T_2 III, 4, 75.

32) Vgl. Sidney, Astrophel and Stella IX, 1—2 (Works Vol. II. s. Anm. ebd.):

> "Queene Vertues Court, which some call Stellas face,
> Prepar'd by Natures choysest [A. cheefest] furniture:"

The Complete Works of Sir Philip Sidney, IV Vols. ed. A. Feuillerat Cambridge 1922 ff.

dem Menschen das Prädikat "divine" verleiht. T_1 V, 2, 72 zeigt dies, indem neben das vornehmste Prädikat der "Beauty", nämlich "fair", zugleich als Steigerung das Prädikat "divine" tritt:

"Ah, fair Zenocrate, divine Zenocrate,"

Es ist dies ein Wesenszug der platonischen Renaissance, die menschliche Schönheit als das "image of divinity" anzusehen.[33] Auch T_2 III, 2, 25 ff. läßt, wiederum an Zenocrate, den Zusammenhang von Schönheit und Göttlichkeit des Menschen erkennen. Die Schönheit ist das sich offenbarende Gesetz des Kosmos.

"And here the picture of Zenocrate,
To show her beauty which the world admir'd;
Sweet picture of divine Zenocrate,"

Zenocrate ist die einzige Gestalt in Marlowes Dramen, die das Attribut "divine" trägt, ja bei ihr wird "divine" zum festen Epitheton.[34]

In der Renaissance wird sich der Mensch seiner eigenen Göttlichkeit bewußt. Cusanus gelangt zu seiner Lehre von der "Ebenbildlichkeit" des menschlichen Geistes mit Gott.[35] Der menschliche und der göttliche Geist sind zwar in ihrer Existenzform und in dem Gegenstand ihrer Hervorbringungen voneinander geschieden, aber es besteht doch der Zusammenhang zwischen ihnen in der Art des Produzierens selbst. Damit ist für Cusanus der Mensch ein "humanus deus". Er stellt das Göttliche in der Form und in den Schranken des Menschlichen dar. "Homo enim Deus est, sed non absolute, quoniam homo. Humanus est igitur Deus . . ."[36] Es tritt also eine Vergöttlichung des Menschen ein, indem der menschlichen Seele alle Fähigkeiten zugeschrieben werden, die im Mittelalter allein Gott besaß.[37] Gott war bisher der Allmittelpunkt. Jetzt ist es die

33) Einstein, p. 85.
34) T_2 II, 4, 17, 21, 25, 29, 33.
35) De doct. ign. I, 3, Scharppf, p. 103.
36) Cusanus, De conject. II, 14. Scharppf, p. 137.
37) Cusanus, ebd.: "Du hast, Vater Julian, von dem dreieinigen absoluten Principe und Schöpfer des Universums gehört, wie er, weil er die absolute Einheit oder Wesenheit ist, in welcher unendliche Gleichheit und Verbindung, eben deshalb der allmächtige Schöpfer ist. Als unendliche Gleichheit, in welcher die Einheit und Verbindung ist, ist er Lenker, Ordner und Regierer des Universums, als unendliche Verbindung, in welcher die Einheit und Gleichheit, ist er der Erhalter des Universums. Alles dies gilt nun in beschränkter Weise von den Menschen. Er ist das koncrete Princip der Schöpfung, Regierung und Erhaltung seines Geschlechts. So schafft der Mensch in seiner Phantasie Aehnlichkeiten oder Abbilder der Sinnenwelt, weil er die Einheit ist, in welcher zugleich die Gleichheit und Verbindung. Die geschaffenen Bilder ordnet er, weil er die Gleichheit ist, in welcher auch die Einheit und Verbindung ist. Dann bewahrt er sie im Gedächtnisse, weil er die Verbindung ist, in welcher Einheit und Gleichheit. Analog verfährt er als Verstand und Vernunft. Allem diesen aber gibt er eine Beziehung auf sich selbst, um sich zu erkennen, zu leiten und zu erhalten, und so der Gottähnlichkeit sich zu nahen, wo alles im ewigen Frieden ruhet."

menschliche Seele. Gott war "unitas" und "infinitas". Nun gelten Cusanus' Worte: "humanitas unitas est, quae est et infinitas humaniter contracta". Ist Gott unendlich, und war vor der Renaissance die Unendlichkeit als Sphäre Gottes dem Menschen nicht zugänglich, so erhält bei Marlowe (T_1 II, 7, 22 ff.) die menschliche Seele die Fähigkeiten

> ". . . . [to] measure every wandering planet's course,
> Still climbing after knowledge infinite
> And always moving like the restless spheres,"

Schon die Stellung des "infinite" zeigt den schwerwiegenden Gehalt: es ist das Wissen in seiner Unendlichkeit. Dieses Wissen in seiner Unendlichkeit in sich aufzunehmen, sich zu eigen zu machen, liegt dem Renaissancemenschen im Blute. Wie Faust (F I, 1, 4) erstrebt er "the end of every art". Faust ist ein wahrer Gelehrter: das Verkünden der letzten Wahrheiten liegt ihm mehr als alles andere am Herzen (F I, 1, 1 f.):

> "Settle thy studies, Faustus, and begin
> To sound the depth of that thou wilt profess."

Diesem ruhelosen Wissensdrang des Renaissancemenschen und der großen Hochschätzung, die die Wissenschaft in der Renaissance erfuhr, hat Marlowe in folgenden Versen Ausdruck verliehen (HL I, 465 ff.):

> ". . . Learning, in despite of Fate,
> Will mount aloft, and enter heavengate,
> And to the seat of Jove himself advance . . ."

Bis zu Gott selber stößt der menschliche Wissensdrang vor. Die menschliche Seele strebt in das Unendliche. Sie ringt ihm immer neue Sphären ab und gliedert sie dem Kosmos an. Sie sprengt die gegebenen "limitations", "to scale and measure the infinitudes".[38] So entsteht eigentlich erst unter dem Wirken der menschlichen Seele der Kosmos, welcher infolgedessen kein statischer ist, wie in der Antike, sondern ein werdender.

Indem so die menschliche Seele, und ebenso der menschliche Geist, einen unstillbaren Hunger und Durst, ein ruheloses Streben nach immer weiter umfassendem Wissen und Wirken besitzt, besitzt sie zugleich eine Kapazität, die erst durch Gottes eigene Unendlichkeit ausgefüllt werden kann. Ja, die Seele hat eine dermaßen "unbegrenzte Kraft, daß sie die Unendlichkeit selbst erfindet oder, was und wie sie sei, umgrenzt (infinitatem definit)".[39] Dieser Drang des menschlichen Geistes in das Unendliche, dieses Nichtverharrenkönnen bei dem Gegebenen oder Erreichten ist keine Schuld, keine Hybris des Geistes, sondern ist das Siegel seiner göttlichen Bestim-

38) Vgl. Boas, Shakspere and His Predecessors, p. 41.
39) Ficinus, Theol. Plat. VIII, 16, zit. Mahnke, p. 92.

mung und seiner Unzerstörbarkeit.[40] Der "spirit" des Menschen ist es, der, von derselben "mould" wie Gottes Geist, ihn "valiant, proud, ambitious" macht und bereit, gegen Gottes Allmacht anzustürmen (T_2 IV, 1, 112—118). Diese ewige "aspiration" der menschlichen Seele und des menschlichen Geistes wird auch von Marlowe als Absicht der "Nature" hingestellt, indem sie den Menschen aus vier Elementen bildete, die in ihm um die Vorherrschaft ringen (T_1 II, 7, 18 ff.).[41] Ein Mensch, der dies ewige Drängen der "aspiration" nicht besitzt und der nicht hinaufstrebt, der ist nichts anderes als ein ungeformter Klumpen Erde, der ist "misshapen stuff" (HL I 2, 103). Von einem solchen Menschen gelten Theridamas' Worte (T_1 II, 7, 31 ff.):

> "For he is gross and like the massy earth
> That moves not upwards nor by princely deeds
> Doth mean to soar above the highest sort."

Wenn Marlowe im Widerspruch zu seinen Quellen Tamburlaine keinerlei unüberwindliche Hindernisse begegnen läßt — wie z. B. das Zurückweichen Timurs vor der arabischen Wüste —, so geschieht dies, weil Marlowe es gerade als das Wesen von Tamburlains 'spirit" hinstellen will, daß er alle irdischen Grenzen überschreitet.[42]

Bis an die letzten Grenzen des Menschseins und darüber hinaus stößt die 'aspiration" des menschlichen Geistes vor. So bei Faust, der in F I, 1, 61 ff. vom "sound magician" sagt:

> "But his dominion that exceeds in this,
> Stretcheth as far as doth the mind of man;
> A sound magician is a demi-god (mighty god A):
> Here, tire my brains to get a deity!"

Die Selbstvergottung — als das Ziel maßlos gewordener "aspiration" — ist hier offen ausgesprochen. Die Gültigkeit jenes Satzes, der die Begrenztheit menschlichen Seins ausspricht, soll aufgehoben werden (F I, 1, 23):

> "Yet art thou still but Faustus, and a man."

Warum wendet sich Faust, der doch eine repräsentative Renaissancegestalt darstellt, in seinem Streben nach "knowledge infinite" gerade der Magie zu? Diese Frage, die uns einen weiteren wichtigen Wesenszug des Renaissancemenschen enthüllt, sei hier kurz behandelt.

40) "Wie daher die sinnliche Sehkraft durch alles Sichtbare kein Ende finden kann (est infinibilis) (denn nie wird das Auge des Sehens satt), so wird auch die Sehkraft des Geistes nie satt im Schauen der Wahrheit. Immer wird die Sehkraft geschärft und gestärkt, was wir an uns erfahren: je mehr wir in einer Wissenschaft Fortschritte machen, desto fähiger sind wir und desto mehr suchen wir immer weiter zu schreiten. Das ist ein Beweis der Unzerstörbarkeit des Geistes." Cusanus, Exc. V, 488. Scharppf, p. 467 f.

41) Vgl. Ellis-Fermor, "Tamburlaine", Anm. zu zit. Stelle.

42) Vgl. Ellis-Fermor, "Tamburlaine" Introd., p. 39.

Der Renaissancemensch Faust sucht das Wesen der Gottheit zu ergründen. Mit Nicoll kann man von Faust sagen: "With him the passion takes the form of a desire to conquer the secret form of nature".[43] Das Geheimnis der Gottheit verbirgt sich in der Tiefe der Natur. Wer die Natur durchschaut, blickt in das göttliche Wesen. Daher erscheint die Natur als das große zu enthüllende Mysterium.[44] Die Magie, so wie sie uns bei Faust entgegentritt, ist der Glaube an die Natur als das Rätsel, in welchem die Gottheit verborgen ist. Sie ist dasjenige "wherein all Nature's treasure is contain'd" (F I, 1, 76). Um sich aller Zweifel ("ambiguities") zu entledigen, ergibt sich Faust der Magie (F I, 1, 81), denn die Magie ist zugleich der Glaube an die Lösung dieses Rätsels. Wenn es in der Natur göttliche Kräfte gibt, warum soll der Mensch in seiner eigenen Göttlichkeit sie nicht gewinnen können? Die Verheißung der Magie lautet (F I, 1, 77 f.):

> "Be thou on earth as Jove is in the tky
> Lord and commander of these elements."

Die Magie ist ebenso wie die Mystik eine Form der Theosophie, die den Weg zu Gott sucht durch das Mysterium der Dinge hindurch: "Die Magie nimmt ihren Weg durch die äußere Natur, die Mystik den ihrigen durch die innere, jene durch das Geheimnis der Natur, diese durch das Geheimnis des Menschen."[45] Aber nicht nur die Natur erkennen, um der reinen Erkenntnis willen ist das Streben des Renaissancemenschen, vielmehr ist es der Gedanke der Beherrschung der Natur, der als eine gewaltige Sehnsucht durch die gesamte Renaissance geht. Das Ueberwiegen dieses Gedankens der Beherrschung der Natur zeigt sich in den Bestrebungen der entartenden Magie.[46] Allmacht — "omnipotence" — ist das Ziel von Marlowes Faust, nicht so sehr Erkenntnis der Wahrheit um der Wahrheit willen (vgl. F I, 1, 81). Es ist die

> ". . . . . world of profit and delight
> Of power, of honour, and omnipotence,"

auf die Fausts Magiebestrebungen sich richten (F I, 1, 54 f.). Hier liegt der große Unterschied zwischen Marlowes und Goethes Faust. Marlowes Faust ist den Phantastereien und Torheiten der entarteten Magie, wie sie zu Marlowes Zeit in Blüte stand, mit seinem Wesen verhaftet. Goethes Faust ist dagegen zutiefst von dem wahren Wesen der Magie durchdrungen. Er ist der wahre Magus, dessen ganzes Streben und ganze Sehnsucht auf die Erkenntnis Gottes als jenes Prinzip gerichtet ist, "das die Welt im Innersten zusammenhält".

---

43) p. 82.
44) Vgl. Kuno Fischer, p. 92.
45) Kuno Fischer, p. 96.
46) Vgl. Windelband, p. 135.

Die "soul" bildet für den Menschen den Kern seines Wesens. Als Sitz von "thought and mental activity" ist sie jene "imperishable essence", die dem Menschen seine Persönlichkeit gibt. Mit der "reason" begabt, beherrscht sie den Körper durch den "brain".[47] Sie ist die "restless, inspiring force of life", der Ursprung der "restless aspiration for knowledge infinite". Es ist die "soul" des Menschen, die auf geheimnisvolle Weise von der Schönheit berührt wird (T_1 V, 2, 116), "the part to which God tunes his harmonies".[48] Marlowe versteht unter "soul" "an incorporeal spirit . . . made of the mould whereof" Gott (in vorliegendem Fall verkörpert durch "Jove") "consists" (T_2 IV, 1, 114 f.). "Spirit" bedeutet hier "form", beinahe im Sinne von "idea". Die ganze vorliegende Stelle zeigt Marlowe in den traditionellen Bahnen der Aristotelischen Logik des 16. Jhs.[49] Dieser "spirit" des Menschen ist "lift upwards and divine" (T_1 II, 1, 8), und die menschliche Seele ist in ihrer Göttlichkeit unsterblich. Faust erklärt dies im Selbstgespräch (F V, 2, 176 f.):

> "Why wert thou not a creature wanting soul?
> Or why is this immortal that thou hast?"

Bei der Unendlichkeit und Uenbegrenztheit des Universums kann der Mittelpunkt desselben überall angenommen werden. Der Mittelpunkt des Universums aber ist Gott. "Also hat man nicht mit Unrecht gesagt, daß Jupiter . . . jedem Teile des Weltalls innewohne . . . daß er das Eine in allem und durch ihn alles eins ist".[50] In seinem "Dialogus inter Deum et animam Theologicus" läßt Ficinus Gott sprechen: "Coelum et terram ego impleo, et penetro, et contineo".[51] Gott erfüllt, durchdringt und enthält den Himmel und die Erde, daher kann der Mensch zu einem Gefäß Gottes werden: er ist "capax dei".[52] Auf diese Anschauung gründet sich Tamburlaines Glaube an seine göttliche Berufung. Er fühlt sich nicht nur als ein Werkzeug Gottes oder der Vorsehung, sondern gleichsam als Hülle für Gottes schaffenden Geist. Bei der ersten längeren Rede von Tamburlaine (T_1 I, 2, 198 ff.) benutzt Marlowe die Gelegenheit, um diesen meiner Ansicht nach entscheidenden Glauben Tamburlaines darzulegen:

> "Jove sometimes masked in a shepherd's weed,
> And by those steps that he hath scal'd the heavens,
> May we become immortal like the gods."

Tamburlaine ist selber ein "shepherd". So kann Gott auch in ihm Gestalt angenommen haben.

Es geht hier nicht mehr darum, daß Tamburlaine wie jede andere und gewaltige geschichtemachende Persönlichkeit sich von gött-

47) Camden jr., Marlowe and Elisabethan Psychology, p. 70.
48) Ellis-Fermor, Christopher Marlowe, p. 31.
49) Vgl. Ellis-Fermor, "Tamburlaine", Anm. zu zit. Stelle.
50) Bruno, zit. Mahnke, p. 51.
51) Ficinus, Epist. Lib. I, Op. I. p. 596.
52) Cusanus.

lichen Mächten beauftragt fühlt, wie es sich z. B. darin äußert, daß er von den Menschen "the Scourge and Wrath of God" (T_1 III, 3, 44) genannt wird und sich selber so nennt. Er ist nicht nur ein "messenger of mighty Jove" (T_2 V, 1, 92). Nein, der Geist Gottes ist allgegenwärtig, erfüllt den ganzen Kosmos und so auch den Menschen mit seiner "sacred vigour" (T_2 II, 2, 49 ff.):

". . . . . he that sits on high and never sleeps,
Nor in one place is circumscriptible,
But every where fills every continent
With strange infusion of his sacred vigour",

In entsprechender Weise wie für Bruno der Mensch dem Universum gegenüber zugleich als das Umfaßte und das Umfassende erscheint, findet in der Renaissance sowohl die Vergöttlichung des Menschen als auch die Vermenschlichung Gottes statt. Vielleicht ist es in dem Sinne einer Vermenschlichung Gottes aufzufassen, wenn Tamburlaine von Techelles "our earthly god" genannt wird (T_2 I, 6, 11).[53] In diesem Zusammenhang mögen Tamburlaines eigene gebracht werden (T_2 IV, 1, 119 f.):

". . . earth and all this airy region
Cannot contain the state of Tamburlaine."

Diese Worte stehen in unmittelbarer Verbindung mit Tamburlaines Ausspruch über den in ihm wirkenden göttlichen "spirit". Dieser göttliche "spirit" macht Tamburlaines "state" aus. "State" ist als Status des Ranges, der göttlichen Ausgezeichnetheit des Menschen zu verstehen. Diese greift in naturgewollter "aspiration" über die Niederungen des Erdendaseins hinaus. Von der Vorsehung selber ist dieser "state of Tamburlaine" zu einer "honour to the heavens" erhoben (T_2 V, 3, 12).

Ein Ausdruck dieses "state of Tamburlaine" ist Tamburlaines allgewaltiger Wille. Unabänderlich ist er wie der Lebensablauf des Kosmos (T_1 V, 2, 64 f.):

"And know my customs are peremptory
As wrathful planets, death or destiny."

Es besteht aber nicht eine Zweiheit von Tamburlain und "Providence". Wie sich Mensch und Universum gegenseitig durchdringen und zur Einheit zusammenfließen — vgl. oben: der Mensch als Hülle für Gottes schaffenden Geist —, so wird der Mensch selber ein Organ der "Providence". Dieser seiner Stellung im Weltgeschehen ist eine Persönlichkeit wie Tamburlaine sich voll bewußt (T_2 IV, 1, 153 ff.):

"But since I exercise a greater name,
The scourge of God and terror of the world,
I must apply myself to fit those terms,
In war, in blood, in death, in cruelty,
And plague such peasants as resist in me
The power of heaven's eternal majesty."

53) Vgl. T_2 III, 5, 22.

In diesem Bewußtsein seiner das Weltgeschehen vollziehenden Kraft unternimmt es der Mensch, die Grenzen des Irdischen nach eigener Willkür festzusetzen. Wie der Mensch die Bahnen der Planeten mit eigenen Maßen gleichsam selber festlegt (T_1 II, 7, 22), so will er auch die Erde nach eigener Willkür ordnen. Das Gefühl menschlicher Allmacht spricht aus Tamburlaines Worten (T_1 IV, 4, 77 ff.):

> "I will confute those blind geographers
> That make a triple region in the world,
> Excluding regions which I mean to trace,
> And with this pen reduce them to a map,
> Calling the provinces, cities and towns
> After my name and thine, Zenocrate.
> Here at Damaskus will I make the point
> That shall begin the perpendicular;"

Tamburlaine will die Erdkarte neu aufstellen, indem er bisher unbekannte Regionen entdeckt und benennt. Damaskus soll der Mittelpunkt dieser Welt sein. Der erste Längengrad soll — so wie heute durch Greenwich — durch Damaskus gehen, und von hier aus sollen die Längengrade gezählt werden. Tamburlaines Reich soll die ganze Erde umspannen

> "Measuring the limits of his empery
> By east and west, as Phoebus does his course." (T_1 I, 2, 39 f.)

Nicht nur prägt der Mensch dem Kosmos seine Maße auf, er wird auch zum Urheber der "motion" im Kosmos, wobei er selber der feste, unverrückbare Punkt inmitten aller Bewegung bleibt. Wenn Gott, entsprechend der Aristotelischen Lehre[54], der "great Primus Motor" ist, so setzen Naturen wie Tamburlaine von sich aus den ganzen Kosmos der Erde in Bewegung, nach ihrem eigenen Willen. Die Grenzenlosigkeit menschlicher "aspiration" greift sogar auf den Makrokosmos des Universums über, in Gottes eigene Sphäre. So bei Tamburlaine (T_2 IV, 1, 118):

> "That I might move the turning spheres of heaven!"

Auch Faust will, Gott gleich, des Kosmos "Motor" sein. Er wendet sich der Magie zu, weil diese ihm verspricht (F I, 1, 57 f.):

> "All things that move between the quiet poles
> Shall be at my command: . . . ."

In der schrankenlosen Entfaltung der ihm eigenen Fähigkeiten und in dem stolzen Selbstbewußtsein, Träger göttlichen Geistes zu sein, nimmt der Mensch eine übermenschliche Gestalt an, sodaß Tamburlaine mit den Worten charakterisiert wird (T_1 I, 2, 156):

> "His looks do menace heaven and dare the gods,"

Was aber den Menschen seine ganze Winzigkeit und Unbedeutenheit gegenüber den göttlichen Mächten fühlen läßt, ist der

---

54) Siehe auch T_1 IV, 2, 8 f. mit Anm. von Ellis-Fermor.

Tod. Dies ist des Uebermenschen Tamburlaine furchtbare Lebenserfahrung (T_2 V, 3, 44 f.):

> "Shall sickness prove me now to be a man,
> That have been term'd the terror of the world?"

Die Schreckensmahnung für den sinnenfrohen und das Leben in seiner Fülle auskostenden Edward II. lautet (E II, 2, 28):

> "Undique mors est."

Diese Mahnung ist wahrhaft "ungentle" (E II, 2, 29). Vergebens sucht Tamburlaine seinen "Sklaven" "the ugly monster Death" von seinem Sterbebette fortzuscheuchen (T_2 V, 3, 67 ff.), der "villain", in jedem Augenblick, wo Tamburlaine fortsieht, "comes stealing on"! Unabwendbar nähert sich der Tod. Und so erlebt Tamburlaine mit seinen letzten Worten (T_2 V, 3, 248), daß

> ". . . Tamburlaine, the scourge of God, must die."

Es zeigt der Tod dem Menschen, daß, mag er sich noch so hoch über das gewöhnliche Menschenlos erheben, nicht der Mensch Herr seines Schicksals ist, sondern daß (T_2 V, 3, 215)

> ". . . fate commands and proud necessity."

Alle großen Gestalten Marlowes streben nach Verewigung. Eine individuelle physische Ewigkeit zu erreichen ist bei aller Aerztekunst dem Menschen versagt. Für die physische Natur des Menschen gilt (T_2 II, 4, 43 ff.)

> "That, when this frail and transitory flesh
> Hath sucked the measure of that vital air
> That feeds the body with his dated health,
> Wanes with enforced and necessary change."

Ewigkeit kann der Mensch erstreben und erreichen durch Nachkommenschaft und durch Nachruhm. Tamburlaines Söhne sind die Erben seines "body and soul". Sein "flesh" wie sein "spirit" werden ewig fortleben in seinen Kindern und Kindeskindern (T_2 V, 3, 172 ff.):

> "My flesh, divided in your precious shapes,
> Shall still retain my spirit, though I die,
> And live in all your seeds immortally."

Schwer liegt der Satzton auf dem letzten Wort: "immortally". Diesem Gedanken der Nachkommenschaft gibt auch Shakespeare wiederholt Ausdruck, u. a. in Sonnet XII, 13—14:

> "And nothing 'gainst Time's scythe can make defence
> Save breed, to brave him when he takes thee hence."

Daß Marlowe auch an obiger Stelle der Lehre des Aristoteles folgt, darauf weist Ellis-Fermor in ihrer Anmerkung hin. Marlowe sieht das Fortleben von Tamburlaines "spirit", der Tamburlaines Persönlichkeit ausmacht, durchaus bedingt durch das Fortleben seines "flesh". Es ist also etwas anderes, als wenn z. B. Caesars "spirit"

in der Form des Caesarismus ewig fortlebt. Bei Marlowe endet Tamburlaines "spirit" in seinem Wirken auf der Erde mit dem Aussterben von Tamburlaines Nachkommenschaft.

Der zweite, hauptsächlich beschrittene Weg, auf welchem der Renaissancemensch seine Unsterblichkeit erstrebt, ist der des Ruhms. Es ist die Sehnsucht des einzelnen nach Unvergänglichkeit des Namens. Wie Burckhardt zeigt, erhält der Begriff des modernen Ruhms seine Prägung in der Renaissance.[55] Schon an dieser Tatsache ist die Bedeutung des Ruhms für den Renaissancemenschen zu ersehen. Auch bei Marlowes Gestalten ist das bewußte Streben nach Ruhm einer der hervorspringendsten Züge (T_1 IV, 2, 95 ff.):

> "The ages that shall talk of Tamburlaine,
> Even from this day to Plato's wondrous year,
> Shall talk how I have handled Bajazeth;"

Die Verewigung des Menschen als Ziel des Ruhms kennzeichnet Zenocrate mit den Worten an Tamburlaine (T_1 I, 2, 72 f.):

> ". . . . . thou hop'st to be eternis'd
> By living Asia's mighty emperor."

Auch Fausts Worte in F I, 1, 14 f. sprechen das Ziel des Ruhms aus:

> "Be a physician, Faustus, heap up gold
> And be eternis'd for some woundrous cure!"

Als Callapine in der Entscheidungsschlacht dem bisher unbesiegten Tamburlaine gegenübertritt, ist er sich bewußt, daß dies für ihn die ersehnte Gelegenheit ist, sich durch einen Sieg Unsterblichkeit zu erringen (T_2 V, 2, 54):

> "This is the time that must eternise me
> For conquering the tyrant of the world."

Ja selbst die Keuschheit, die Hero zu wahren sucht, könnte nach Leanders Meinung lediglich zu dem Zwecke dienen, um "immortal fame" zu erwerben (HL I, 283). Daß die Unsterblichkeit das Wesen des Ruhms ausmacht, dafür gibt die Wortfügung "Fame's immortal house" (D IV, 3, 9) einen sicheren Beleg.

Stätten des Ruhms und der Unsterblichkeit sind die gewaltigen Grabmäler, wie sie gerade in der Renaissance überaus zahlreich errichtet worden sind. Schon im 14. Jahrhundert dienten sie zur Verherrlichung der politischen Macht und des geistigen Ruhms.[56] An dem Bau dieser Grabmäler hat die Baukunst der Renaissance einige ihrer größten Leistungen vollbracht. Auch Tamburlaine läßt für sich und Zenocrate ein gewaltiges Grabmal errichten, zur ewigen Verkündung seines Ruhms (T_2 II, 4, 133 ff.):

> "Then in as rich a tomb as Mausolus
> We both will rest and have one epitaph
> Writ in as many languages
> As I have conquered kingdoms with my sword."

55) Kultur der Renaissance, p. 126 ff.
56) Burckhardt, Geschichte der Renaissance, p. 277.

In diesem Grabmal, für alle Zeit mit der Geliebten vereint, will Tamburlaine dem Tode trotzen, der ihn von seiner Liebe, Zenocrate, zu trennen und seinem Ruhm ein Ende zu machen gedachte. Nicht soll der Tod die Existenz des Menschen für immer auslöschen. Barabas wehrt sich gegen den unzeitigen Tod, weil dieser ihn aus der Welt reißen würde, ohne "memory" zu hinterlassen (JM I, 2, 64 f.):

> "That I may vanish o'er the earth on air,
> And leave no memory that e'er I was?"

IV. Die "Beauty" des Kosmos.

1. Die "Beauty" bedeutet für den Kosmos die Sichtbarwerdung seiner Existenz und Vollendung als "natura naturata".

Die Schönheit des Universums ist es, die den Hinweis auf seinen göttlichen Ursprung und die letzte und höchste Beglaubigung für seinen geistigen Wert in sich schließt. Wenn das Universum für den Renaissancemenschen einen Kosmos bildet, so ist die Schönheit das geoffenbarte Gesetz.[57] Seiner Gestalt nach (d. i. "natura naturata") wird der Kosmos also sichtbar in der Schönheit, und die Schönheit bedeutet für den Kosmos, wie von der Schönheit der Helena gesagt wird (vgl. F V, 1, 34), "the only paragon of excellence". Sie ist der einzige sichtbare und zugleich absolute Maßstab der Vollkommenheit ("perfection"). In diesem Sinne heißt es von Helena (F V, 1, 32), daß ihre Schönheit "passeth all compare". Alles, was der Schönheit ermangelt, ist "dross", d. i. Abfall, wertloses Zeug. Faust spricht dies aus (F V, 1, 113):

> ". . . . . all is dross that is not Helena."

Helena ist in diesem Fall die Inkarnation, das "image" der "Beauty".

Indem der Mensch das vollendete Gebilde der "Nature" und damit des gesamten Kosmos ist, findet die Schönheit des Kosmos ihre vollendete Sichtbarwerdung am Menschen. Von Olympias Schönheit heißt es (T_2 III, 4, 74 ff.):

> ". . . . . a face so beautiful as this,
> In frame of which Nature hath show'd more skill
> Than when she gave eternal Chaos form,"

Nur indem die Schönheit des Kosmos ihre vollendete Sichtbarwerdung am Menschen findet, kann Helena zur Inkarnation der Schönheit des Kosmos überhaupt werden. Auch Zenocrates Schönheit tritt stellvertretend für die Schönheit des Kosmos ein. Der Kosmos empfängt gleichsam seine Schönheit erst durch die Ausstrahlung

57) Vgl. Lionardo, zit. Wölfflin, Grundbegriffe, p. 145.

dieser menschlichen Schönheit. Tamburlaines Worte an Zenocrates Totenbett weisen darauf hin (T_2 II, 4, 1 ff.):

> "Black is the beauty of the brightest day;
> The golden ball of heaven's eternal fire,
> That danc'd with glory on the silver waves,
> Now wants the fuel that inflamed his beams,
> And all with faintness and for foul disgrace,
> He binds his temple with a frowning cloud,
> Ready to darken earth with endless night." [58]

Mit der Schönheit steht und fällt der Kosmos. Das Bestehen der Schönheit ist der sichtbare Ausdruck für das Bestehen des Kosmos. Der Verlust der Schönheit bedeutet die Zerstörung des Kosmos, das Chaos. Zenocrates Tod bringt den Verlust ihrer Schönheit mit sich, und dieser Verlust (T_2 II, 4, 51 ff.):

> ". . . . . makes the sun and moon as dark
> As when, oppos'd in one diameter,
> Their spheres are mounted on the serpent's head,"

Wenn in JM II, 3, 331 ff. Lodowick das Chaos heraufbeschwört, so spricht er hierbei vom Ersticken der Schönheit:

> "But rather let the brightsome heavens be dim
> And nature's beauty choke with stifling clouds,
> Than my fair Abigail should frown on me."

Aehnlich ist in T_2 V, 3, 6 das Chaos dadurch ausgedrückt, daß die Gestirne "muffle their beauties with eternal clouds". Eine jede Darstellung des Chaos gründet sich auf das Schwinden der Schönheit aus dem Kosmos.

Die Schönheit ist als Erscheinungsform des Kosmos, ebenso wie dieser selbst, göttlich und heilig. Daher heißt es von Zenocrates Schönheit (T_2 II, 4, 85):

> "Her sacred beauty hath enchanted heaven,"

Ihrer Schönheit wegen wird Zenocrate "divine" genannt (T_1 V, 2, 72; IV, 4, 28).

Welch entscheidende Rolle die Schönheit in Marlowes kosmischer Welt- und Lebensanschauung spielt, geht nicht nur aus seinem Epos der Schönheit und der Liebe "Hero and Leander" hervor, sondern auch daraus, daß Marlowe seine vollendetste Gestalt, Tamburlaine, entgegen der Ueberlieferung der von ihm benutzten Quellen — wo Tamburlaine als lahm, mit überreichem Bartwuchs und einem grausamen Mund dargestellt wird — mit Schönheit ausstattet. Die Schönheit an Tamberlaine ist ganz allein Marlowes Werk.[59] An der überragenden Stellung, die die Schönheit im Sein des Kosmos einnimmt, zeigt sich überdies, daß die kosmische Welt- und Lebensanschauung Marlowes und der Renaissance, indem sie sich auf die Schönheit gründet, eine künstlerische ist.

58) Vgl. Kap. IV 2b unter "Glory."
59) Vgl. Ellis-Fermor, "Tamburlaine", Anm. zu T_1 II, 1, 7 f.

2. Die Wertprädikate der "Beauty".

a) Die "architecture" des Kosmos.

Als der Kosmos des Universums aus dem Chaos entstand, geschah dies dadurch, daß die immanenten göttlichen Kräfte der "Nature" dem Chaos "form" verliehen (T_2 III, 4,75 f.). Während das Chaos in einer ungeordneten "conglomeration" von Elementen besteht, also eine "amorphous mass"[60] bildet, gibt die "form" dem Ganzen des Kosmos die Teile mit der ihnen eigenen, individuellen Erscheinungsform. Die "form" schafft "the particular mode in which a thing exists or manifests itself".[61] Aus der unförmigen Masse erheben sich Gestalten und nehmen feste, geprägte Formen an.

Zu der "form" kommt die "mould" hinzu, welche die Individualität der einzelnen Dinge noch stärker hervorhebt. Sie verleiht die "distinctive nature", den eigentlichen "character".[62] Es gehört zum Wesen des Kosmos, daß er von einer "fine mould" ist. Barabas sieht bei der Ausgeprägtheit seines Charakters auf seine Mitmenschen als "misshapen stuff" (HL I, 203) verächtlich herab. Er fühlt sich nicht als solch ein (JM I, 2, 217 f.)

> ". . . . . senseless lump of clay
> That will with every water wash to dirt!"

Nein, Barabas ist "fram'd of finer mould than common men" (JM I, 2, 220). Auch Tamberlaines Sohn Calyphas wird von seinem Vater als solch "misshapen stuff" empfunden. Weil es Calyphas an den hervorragenden Eigenschaften seines Vaters, besonders an der "aspiration" mangelt, erkennt ihn Tamberlaine nicht als seinen Sohn an und tötet ihn in einem Wutanfall. Calyphas' "soul", die ihm seinen Charakter gibt, ist für Tamburlaine aus dem Abschaum und Abfall der Elemente erschaffen (T_2 IV, 1, 122 ff.) Sie ist

> "Created of the massy dregs of earth,
> The scum and tartar of the elements,
> Wherein was neither courage, strength or wit,
> But folly sloth, and damned idleness."

Calyphas ist "earth-mettled" (JM 1, 2, 79). Er hat im Gegensatz zu Tamburlaines „spirit lift upward and divine" nur einen "earthly spirit", ohne jede "aspiration" und "virtue".

Daß "mould" und "mettle" die entscheidenden Faktoren des menschlichen Charakters und der menschlichen "virtue" sind, zeigt T_1 II, 6, 15 ff. Dort werden alle Kräfte und Faktoren aufgezählt, die für Tamburlaines Persönlichkeit und Erfolg bestimmend sind.

---

60) O. E. D. unter "Chaos."
61) O. E. D. unter "Form."
62) O. E. D. unter "Mould."

"What god or fiend or spirit of the earth
Or monster turned to a manly shape,
Or of what mould or mettle he be made,
What star or state soever govern him,"

In den beiden ersten Versen wird auf Tamburlaines Herkunft verwiesen, im dritten auf den individuellen Charakter seiner Persönlichkeit, und in dem letzten Vers werden die Schicksalsmächte genannt, die Tamburlaines Erfolg und Mißerfolg bestimmen.

In "mould" ist zugleich die Lauterkeit ("pureness"), die Unvermischtheit der Grundsubstanz eines Gegenstandes enthalten. Diese unvermischte Kernsubstanz gibt dem Gegenstand den kosmischen Wert der Echtheit. In JM I, 1, 19 f. tritt uns dieser Gehalt von "mould" klar vor Augen:

". . . . . the merchants of the Indian mines,
That trade in metal of the purest mould."

Die Begriffe der "mould" und "form" werden u. a. von Leander benützt, um Hero zu überzeugen, daß das, was Hero unter "Virginity" versteht, nicht dem Wesen des Kosmos entspricht (HL I, 269 ff.):

"This idol which you term Virginity,
Is neither essence subject to the eye,
No, nor to any one exterior sense,
Nor hath it any place of residence,
Nor is't of earth of mould celestial,
Or capable of any form at all."

Martin[63] erklärt "essence" als "something that exists, an entity". Damit gehört "essence" zu den Prädikaten des Kosmos. Wenn auch die angeführte Stelle aus dem Zusammenhang heraus stark dialektisch-rhetorischen Charakter hat, so geht doch aus der Einheitlichkeit der Anschauung und besonders aus dem entscheidenden Schlußvers deutlich hervor, daß "mould" und "form" zu den Grundbegriffen von Marlowes kosmischer Weltanschauung gehören.

Alles Formlose, Unausgeprägte, Unbegrenzte und Undefinierbare gilt, da es im Gegensatz zur "mould" und "form" des Kosmos steht, als a-kosmisch. Die Schönheit des Kosmos verlangt wohlgefällige, ausgeprägte Gliederung und lichte, klare Sichtbarkeit. Auch für die klassische Baukunst fällt Schönheit und absolute Sichtbarkeit zusammen. "Es gibt hier nichts von geheimnisvollen Durchblicken, von dämmerigen Tiefen, nichts von Geflimmer einer im einzelnen unerkennbaren Dekoration. Alles zeigt sich vollständig und zeigt sich auf den ersten Blick."[64] Es ist die durchsichtige Klarheit der Renaissancebauwerke, die uns an den für die Renaissance geltenden Satz erinnert: "Schönheit ist Wahrheit". Daher finden wir gerade in einer Renaissancegestalt wie Faust das Streben nach Wahrheit und das Streben nach Schönheit unlösbar miteinander verbunden.

63) Martin, "Hero and Leander", Anm. zu zit. Stelle.
64) Wölfflin, Grundbegriffe, p. 238.

Die völlige Auflösung des Ganzen in seine einzelnen Teile, die Zerstörung der bestehenden Ordnung ("disorganisation") bedeutet den Untergang des Kosmos. Marlowe gebraucht hierfür das Wort "dissolution". Der Weltuntergang, zugleich der Untergang des Kosmos und das Hereinbrechen des Chaos, wird zur "dissolution of the world" (F II, 1, 125):

". . . . . when all the world dissolves."

Ebenso bedeutet die Auflösung des ewigen Himmels den Untergang des Kosmos, so in T_1 III, 2, 18 und T_2 III, 2, 6 f. Einen ähnlichen Gehalt wie "dissolve" hat "melt". Auch das Dahinschmelzen der geprägten Form im formlosen Stoff bedeutet das Chaos (E IV, 6, 102):

"Earth melt to air! . . . . ."

Aus der "mould" und "form" hervorgehend wird der Kosmos des Universums für den Renaissancemenschen Marlowe zu einem wundervoll gegliederten Bauwerk, zu einem "wondrous architecture" (T_1 II, 7, 22). Der Schöpfer des Kosmos, Gott oder die göttlichen Mächte der "Nature", ist der Baumeister, "heaven's great architect" (E IV, 5, 31). Der Kosmos stellt ein lebendiges Kunstwerk dar, in dem der innerlich wirkende Künstler, d. i. Gott, sich selbst abbildet und offenbart. In diesem Sinne als lebendiges Kunstwerk betrachtet ist das Universum Gottes Selbstentwicklung.[65]

An diesem kunstvollen Bauwerk des Kosmos sind die Gesetze menschlicher Baukunst abgeleitet worden, denn die Kunst arbeitet wie die Natur: "humanae artes fabricant per so ipsas quaecumque fabricat ipsa natura, quasi non servi simus naturae, sed aemuli." [66] Alle Grundsätze der Architektur lassen sich daher am Kosmos des Universums aufweisen. Drei Elemente bilden die Grundlage der "architecture" des Kosmos: "proportion", "balance" und die sich aus diesen beiden Elementen ergebende "harmony".

Die "proportion" bedeutet das rechte Verhältnis der einzelnen Teile zueinander und der Teile wiederum zum Ganzen. Die mannigfachen Proportionen des Ganzen und der Teile weisen sich aus als bedingt von einer allen zugrunde liegenden Einheit. Keine ist zufällig, jede ergibt sich mit Notwendigkeit aus der anderen. Die rechte Proportion ruft in der Natur wie in der Kunst den Eindruck des Organischen hervor.

Die "balance" besteht in der Abgewogenheit der Teile und bildet die Grundlage für die "stability" und "steadiness" [67] des Kosmos. Sie bezieht sich nicht nur auf die physische Welt, sondern sie ist auch "the equipoise of mind, character or feelings".[68] An Tamburlaine, als dem Mikrokosmos Mensch, werden diese Wesens-

65) Vgl. Bruno. Kuno Fischer, p. 107.
66) Ficinus, Theol. Plat. XIII, 3. Op. I, p. 289.
67) O. E. D. unter "Balance."
68) ebd.

züge des Kosmos, die "balance" und "proportion", besonders deutlich sichtbar. In T_1 II, 1, 7 ff. berichtet Menaphon, daß Tamburlaine "straightly fashioned" sei. Er faßt Tamburlaines Charakterisierung in die Worte zusammen:

> "In every part proportioned like the man
> Should make the world subdued to Tamburlaine."

In keiner Zeit hat man die Symmetrie (d. i. "balance"!) der menschlichen Gestalt stärker empfunden als in der Renaissance.[69]

Wichtiger als die äußere "balance" der menschlichen Gestalt ist die innere "balance" der menschlichen "humours". Nach der Auffassung der Renaissance ist der Mensch aus vier Elementen, denen die vier "humours", d. i. Temperamente, entsprechen, geformt (T_1 II, 7, 18):

> "Nature that fram'd us of four elements"

Diese vier "humours" müssen in "just mixture" vorhanden sein, wenn nicht eine Schwächung oder gar Krankheit des Menschen eintreten soll. Gesundheit gründet sich auf die Ausgewogenheit der "humours". Krankheit bedeutet es, wenn eine "humour" einseitig die Oberhand gewinnt. Marlowe hat sich in Cambridge mit viel Eifer psychologischen Studien gewidmet. Die Hochschätzung der Psychologie und Anthropologie ist für die englische Renaissance kennzeichnend. Auch hier zeigt sich Marlowe als typischer Vertreter seiner Zeit. Er gehört zu den ersten Dichtern, die in ihren Dramen ein Kenntnis zeitgenössischer Physiologie und Psychologie offenbaren.

Tamburlaine besitzt diese "balance" der "humours". In ihr liegt die ungewöhnliche Größe seiner "virtue" begründet. Seine Söhne aber besitzen diese "balance" nicht. Deren "humours" sind vielmehr "overbalanced" hinsichtlich der Elemente "air" und "water". Dies bedeutet, daß das sanguinische und phlegmatische Temperament in ihnen übermäßig stark vorhanden ist. Daher fehlt ihren Charakteren die "firmness" und "fierceness", die ihr Vater besitzt und die einer harmonischen Mischung mit den beiden anderen Elementen — "earth" gibt "firmness", und "fire" gibt "fierceness" — als dem melancholischen und sanguinischen Temperament entspringt (T_2 I, 4, 23 f.):

> "Water and air, being symbolised in one,
> Argue their want of courage and of wit." [70]

Marlowe ist selber ein Beispiel für die Unausgeglichenheit der "humours". Auch ihm fehlt die "balance". "With Marlowe we are in the presence of a distinctly passionate but unbalanced genius, a man lacking the serenity and the calmeyed power which gave to Shakespeare a large part of his greatness.[71] Die Unausgeglichen-

69) Wölfflin, Grundbegriffe, p. 145.
70) Vgl. Ellis-Fermor, "Tamburlaine", Anm. zu zit. Stelle.
71) Nicoll, p. 84.

heit von Marlowes Dramen findet ihre letzte Wurzel in der Unausgeglichenheit seiner "humours".

Aus "balance" und "proportion" ergibt sich die "harmony" des Kosmos. In ihr klingen die Teile in Akkord, und in ihr stellt sich der Kosmos als ein "consistent and orderly whole" dar.[72] Bei Marlowe führt "harmony" ein festes Attribut bei sich von besonders starkem kosmischen Gehalt, "sweet". Viermal tritt "harmony" in Marlowes Werken auf, dreimal hat es dieses Attribut. Ihren trefflichsten Ausdruck findet die "sweet harmony" in der Musik. So werden die harmonischen Klänge der himmlischen Chöre Zenocrate nach ihrem Scheiden von der Welt unterhalten. Indem Zenocrate durch die vollendete Harmonie ihrer Formen die Verkörperung irdischer Schönheit darstellt, kann allein die vollendete Harmonie der Töne ihr ebenbürtig sein, so wie sie im Himmel, aber nicht auf Erden anzutreffen ist (T_2 II, 4, 26 ff.):

> "The cherubins and holy seraphins,
> That sing and play before the King of Kings,
> Use all their voices and their instruments
> To entertaine divine Zenocrate:
> And in this sweet and curious harmony,
> The god that tunes this music to our souls
> Holds out his hand in highest majesty
> To entertain divine Zenocrate."

Auf diesen Klang der Harmonie hat Gott die menschliche Seele abgestimmt (Vers 31). Das Empfinden der Harmonie ist tief im Wesen des Menschen gegründet. Es ist die im Schönen enthaltene Harmonie, die den Beschauer anspricht ("inveigles"). Daher heißt es von Hero (HL I, 105 f.):

> "For like sea-nymphs' inveigling harmony,
> So was her beauty to the standers by."

Die vollendete Harmonie ist aber die Harmonie der Sphären: in ihr vereint sich die Harmonie der Formen mit der Harmonie der Töne.

Indem die "harmony" die Grundlage der "Beauty" und auch der "Virtue" bildet, wird sie wie diese zum Kennzeichen für die Existenz des Kosmos überhaupt. Im Sinne von Ficinus wird die Harmonie zum Siegel, das Gott auf sein Werk aufgedrückt hat und durch welches dieses Werk geadelt wird. Durch die Harmonie tritt der Kosmos in eine innerliche und notwendige Beziehung zum menschlichen Geist. Der menschliche Geist tritt mit seinem Wissen um die Schönheit, mit dem Maßstab, den er in sich selbst findet, zwischen Gott und die Welt, und damit schließt er beides erst zu einer Einheit zusammen.[73] Von hier aus läßt sich die tiefe Wirkung verstehen, die die Platonische Akademie auf die großen Künstler der Renaissance ausübte. Alle Schönheit der sinnlichen

72) O. E. D. unter "Harmony."
73) Ficinus, Theol. Plat. XI, 5. Op. I, p. 250 f.

Welt stammt zuletzt nicht aus ihr selbst, sondern liegt darin begründet, daß sie zum Medium wird, an dem sich die freie Schöpferkraft des Menschen betätigt und in dem sie sich als solche erkennt.

So zeigt sich auch hier wieder der Mikrokosmosgedanke, nach welchem die menschliche Seele und der menschliche Geist zum Zentrum und Knoten des Universums werden. Die "humanitas" erkennt und schafft durch die ihr eigene Schöpferkraft die Harmonie und Schönheit des Kosmos, in Marlowes Sprache (HL I, 252):

> "Nature's sweet harmony."

Die einzelnen Glieder des Kosmos werden zu einem ganzheitlichen Organismus zusammengefügt durch die "joints" und den "frame". Diese verbindenden Gelenke zwischen den Gliedern des Ganzen müssen fest gefügt sein, so wie es bei Tamburlaine der Fall ist (T_1 II, 1, 9): "his joints so strongly knit." Auch das mythologische Bild von Atlas' breiten und festen Schultern, die das Himmelsgewölbe tragen, zeugt von der dem Kosmos innewohnenden beständigen Festigkeit. Als Tamburlaine im Sterben liegt, will er in seinen Fieberphantasien das Chaos herbeiführen, indem er Atlas' Brust durchbohrt (T_2 V, 3, 58 ff.):

> "Come, let us charge our spears, and pierce his breast
> Whose shoulders bear the axis of the world,
> That, if I perish, heaven and earth may fade."

Wie Atlas zeigt der "axle-tree", um den sich die Gestirne und Himmelssphären bewegen (F II, 2, 40 ff.), die Festigkeit des Kosmos an. Inmitten der sich drehenden Sphären und Gestirne des Alls ist der "axle-tree" das Feste, Unverrückbare, "der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht". In D IV, 1, 11 wird bei einem Unwetter, das mit einer Verdunkelung der Sonne verbunden ist, erklärt:

> "Doubtless Apollo's axle-tree is crack'd,"

Wenn sich übermäßige Erschütterungen im Kosmos ereignen (T_2 I, 2, 12 f.), so machen sie die

> ". . . . . massy substance of the earth
> Quiver about the axle-tree of heaven."

Bei derartigen großen Erschütterungen geht die "architecture" des Kosmos an irgend einer Stelle aus den Fugen, d. i. "out of joint". Bei D IV, 1, 12 wird bei einer solchen Gelegenheit vermutet, daß "aged Atlas' shoulder out of joint" sei, denn die "motion" war so "over-violent". Diese Stelle könnte allerdings von Nash sein, wie das in diesem Zusammenhang vorkommende "hurly-burly" für Nashs Sprachgebrauch nachgewiesen ist. Wie dem auch sei, so paßt doch diese Stelle in den Rahmen von Marlowes Anschauungen durchaus hinein.

In D III, 3, 24 bezieht sich "out of joint" auf die seelische Verfassung des Menschen. Dido sagt zu Aeneas, er möge sich nicht um Iarbas' Eifersüchteleien kümmern, "for otherwise he [Iarbas] will be out of joint". Während Tucker Brooke in seiner Dido-Ausgabe in der Anmerkung zu dieser Stelle "out of joint" im Sinne von "impertinent" oder "irrevelant" auffaßt, interpretiert Case: "all wrong, distempered and disordered", also im Sinne von "Hamlet" I, 5, 189: "the time is out of joint". Für die vorliegende Dido-Stelle ist wohl Tucker Brookes Interpretaiton vorzuziehen, obwohl im allgemeinen "out of joint" durchaus im Sinne von Case aufzufassen ist.

Seine feste, geschlossene Fügung findet der Kosmos im "frame", der als "structure . . . constructed of parts fitting together"[74] zu verstehen ist. "Frame" enthält die Prädikate der "definite form", "order", "regularity" und "shape". So bildet das Weltall einen "starry frame" (D V, 1, 302), in welchem sich die Planeten in ewigen, festen und vorherbestimmten Bahnen bewegen. Ein Verlassen dieser Bahnen ("orbs") bedeutet das innere Zersprengen des "frame" und damit das Chaos. Vergleiche hierzu E IV, 6, 101: "fire forsake thy orb", was ebenfalls das Chaos ausdrückt.

Daß der "frame" ein typischer Wesenszug des Kosmos ist, geht aus dem sprachlichen Gebrauch klar hervor. In F III, 1, 63 wird z. B. die Erde kurzweg als "this bright frame" bezeichnet. Im besonderen aber ist es der Himmel, der als "frame" empfunden wird. An drei Stellen wird er so bezeichnet, wobei er in T_1 IV, 2, 10 und T_2 III, 4, 65 das Attribut "glorious" hat. Welch tiefer, kosmischer Gehalt in diesem Worte liegt, wird im folgenden Kapitel gezeigt werden. Den Zusammenhang von "frame" mit dem Regel- und Gesetzmäßigen läßt auch JM I, 2, 332 f. erkennen. Abigail bittet die Aebtissin um Aufnahme in das Kloster:

> "First let me as a novice learn to frame
> My solitary life to your strait laws,"

b) Die "glory" des Kosmos.

Wo Glanz ("glory") ist, dahinter ist nach antiker Auffassung das Göttliche verborgen. So wird die "glory" des Kosmos zum sichtbaren Ausdruck seiner Göttlichkeit. Der Kosmos ist "a glorious thing" (F II, 2, 6), d. i. über seine "architecture" hinaus hat er die Eigenschaften des "brilliant, shining, lustrous".[75] "Glorious" ist der "frame of heaven", denn gerade der Himmel ist es, an dem der Glanz und der lichte Schein des Kosmos sich ewig offenbart. Auch die menschliche Seele erhält infolge ihrer Göttlichkeit das Prädikat "glorious" (F I, 3, 51).

74) O. E. D. unter "Frame."
75) O. E. D. unter "Glorious."

Innerhalb der Leuchtkraft des Kosmos ist der Begriff der "lamp" von entscheidender Bedeutung. Wir wollen "lamp" auffassen in dem weiten Sinn von "a source or centre of light".[76] "Lamp" finden wir zunächst auf die Himmelskörper bezogen, auf Sonne, Mond und Sterne, wie sie zusammengefaßt sind unter "all the shining lamps of heaven" (T_2 V, 3, 3). Die Gestirne sind es, die dem Himmel seine Schönheit geben (T_2 V, 3, 157):

". . . . . all the lamps that beautify the sky!"

Hier ist die Zusammengehörigkeit von "Beauty" und "lamp" unmittelbar gegeben. Wenn "lamp" eins der hervorstechenden Zeichen für das Bestehen des Kosmos ist, so muß auch der Mensch, der, wie wir wissen, ein vollendeter Kosmos ist, die Kennzeichen der "lamp" an sich tragen. In der Tat offenbaren sich am Menschen nicht nur alle Kennzeichen der "lamp", sondern der vollkommene Mensch, wie ihn Marlowe in der Gestalt von Tamburlaine darstellt, wird selber als "lamp" empfunden und bezeichnet. Tamburlaine spricht von sich als (T_1 IV, 2, 37):

". . . I, the chiefest lamp of all the earth,"

Olympia, die wir bereits als eine der Verkörperungen der Schönheit unter Marlowes Gestalten kennengelernt haben, ist für Theridamas (T_2 IV, 2, 88 f.)

"A greater lamp than that bright eye of heaven,
From whence the stars do borrow all their light."

Diese Stelle dient als ein weiterer Beleg dafür, daß die Prädikate des Kosmos nirgendwo so vollendet sichtbar werden wie an der Gestalt und dem Wesen des Menschen.

Die wichtigsten Attribute der "glory" sind "bright" und "fair". T_2 I, 4, 1 f. offenbart uns die "glory" an Zenecrates Gestalt:

"Now, b r i g h t Zenocrate, the world's f a i r eye,
Whose beams illuminate the l a m p s of heaven,"

"Bright" findet sich sowohl auf die körperliche Gestalt bezogen wie auch im übertragenen Sinn. Im Prolog zu F III hören wir von dem "bright circle of the horned moon" entsprechend der "brightness" der Gestirne in T_1 IV, 2, 35. Der Himmel als Ganzes wird "brightsome" genannt in JM II, 3, 331. Im übertragenen Sinn begegnen uns "bright" und "glorious" in F IV, 2 A, 29 ff.:

". . . . . Alexander the Great,
Chief spectacle of world's pre-eminence,
The bright shining of whose glorious acts
Lightens the world with his reflecting beams,"

Auf dem kosmischen Wert der "honour" bezogen erscheint "bright" in D IV, 3, 10.

76 O. E. D. unter "Lamp."

Dem "bright" steht ein anderes Wort sehr nahe: "radiant". An zwei Stellen ist es in charakteristischer Weise auf die Schönheit des Kosmos angewandt, das einemal auf Askanius (D I, 1, 97), "who with the sun divides one radiant shape", und das andere Mal auf die Göttin der Schönheit selbst, auf Venus (D II, 4, 46). Aeneas nennt Venus "my radiant mother".

Der Begriff des "fair" ist für die Schönheit des Kosmos von grundlegender Bedeutung. Allerdings ist dieser Begriff bei Marlowe nicht so entwickelt und ausgeprägt wie später bei Shakespeare. Mancherlei Schattierungen sind in "fair" enthalten. Oft kann dem Worte nicht nur eine Bedeutung beigelegt werden.

Zunächst erscheint "fair" in dem Sinne von "beautiful". Es bezeichnet das, was dem Auge als schön erscheint, was seiner Erscheinung nach angenehm ist. Wenn "fair", wie der häufigste Gebrauch im Sinne von "beautiful" ist, sich auf die menschliche Gestalt und zwar besonders auf das Gesicht bezieht, so klingt in ihm bereits das Lichte und Strahlende gegenüber dem Dunklen mit. Dies zeigt T_1 I, 2, 87 ff. Zenocrates Schönheit wird mit folgenden Worten beschrieben:

> "Zenocrate, lovelier than the love of Jove,
> Brighter than is the silver Rhodope,
> Fairer than is the whitest snow on Scythian hills,"

"Fair" bezieht sich hier vorwiegend auf die Weißheit und Makellosigkeit der Gesichtshaut und nähert sich damit "bright". Diese Annäherung an "bright" sehen wir auch in JM III, 3, 58. Dort sagt Barabas vom Diamanten, unter welchem er seine schöne Tochter versteht: "it sparkles bright and fair". In dieser Schattierung von "fair" vereinigen sich "architecture" und "brightness", also die Schönheit der Form und die Schönheit des Glanzes. Dieser Gebrauch von "fair" überwiegt. Ein sehr klares Beispiel gibt T_1 II, 4, 27 f., wo die Königskrone als "fair" bezeichnet wird. In keinem Gebilde ist wohl kunstvolle Struktur und strahlender Glanz so vereinigt wie gerade in einer Krone.

Indem "fair" sich zugleich auf die "architecture" und die "glory" bezieht, wird "fair" zu einem umfassenden Ausdruck des Kosmos, im besonderen des Mikrokosmos Mensch. Alle hervorragenden Gestalten, ob Mann, ob Frau, erhalten das Epitheton "fair". An den Frauengestalten nimmt uns das nicht wunder, da sie ja ohnehin die Schönheit des Kosmos in Vollendung verkörpern. Unerwartet kommt es uns dagegen bei den Männern. Wir müssen aber daran denken, daß "fair" in diesen Fällen zum Prädikat des Ausgezeichnetseins schlechthin geworden ist, indem es sowohl die Schönheit wie die Würde des Menschen bezeichnet. In entsprechender Weise bezeichnet "fair" die Schönheit der Erscheinung wie auch die Würde hoher Kultur in Wendungen wie "fair Europe" (T_2 I, 1, 42), "the stately buildings of fair Babylon" (T_2 V, 1, 63), "fair Persepolis" (T_1 II, 5, 24).

In D III, 1, 62 f. wird der vollendeten Menschengestalt des Aeneas der Durchschnittsmensch Iarbas gegenübergestellt. Aeneas erhält dabei die Prädikate des Kosmischen, Iarbas die des A-Kosmischen:

Dido: "Is not Aeneas fair and beautiful?"
Anna: "Yes, and Iarbas foul and favourless."

"Fair" und "foul" sind die beiden einander entsprechenden Gegenwerte des Kosmischen und A-Kosmischen, die noch an einer zweiten Stelle von Marlowe einander unmittelbar gegenübergestellt werden. Tamberlaine spricht in T_1 V, 2, 72 f. Zenocrate an mit den Worten:

"Ah, fair Zenocrate, divine Zenocrate,
Fair is too foul an epithet for thee,"

Wenn der hohe Wert, der in "fair" liegt, an Zenocrate gemessen zum Unwert "foul" wird, so wird Zenocrate dadurch mit der höchsten Vollkommenheit begabt, die für Marlowe vorstellbar ist.

Aus den angeführten Stellen läßt sich die große Bedeutung von "fair" für den Kosmos klar erkennen. Aber auch diesmal gibt Marlowe ein unmittelbares Beispiel für die entscheidende Rolle, die "fair" in der kosmischen Weltanschauung innehat. In F V, 2, 142 f. tritt "fair" als Attribut von "Nature" auf:

"Fair Nature's eye, rise, rise again, and make
Perpetual day; . . . . . ."

Selbst wenn man in diesem Falle "fair" auch auf "eye", d. i. die Sonne, beziehen könnte, so mindert dies in keiner Weise die Feststellung, daß "fair" d a s Prädikat der Schönheit des Kosmos darstellt. Sowohl die Göttin der Schönheit und der Liebe, Venus, trägt dieses Prädikat (D I, 1, 188; III, 2, 85) als auch die menschlichen Inkarnationen der Schönheit: Helena (F V, 1, 26; V, 1, 120), Hero (HL I, 5) und Zenocrate (T_1 V, 2, 72 u. a.).

Die Vorstellung von "fair Nature's eye" wendet unsere Betrachtung auf die große Bedeutung der Augen innerhalb der "glory" des Kosmos hin. Wie die "glory" des Kosmos sich vor allem in der strahlenden Schönheit des menschlichen Gesichts offenbart, so sind innerhalb des Gesichts wiederum die Augen die Träger des eigentlichen Glanzes. Von der durchdringenden "glory", die Tamburlaines Augen ausstrahlen, heißt es in T_1 II, 1, 14 ff.:

". . . . . his piercing instruments of sight,
Whose firy circles bear encompassed
A heaven of heavenly bodies in their spheres,"

Die "glory" von Zenocrates Augen besitzt eine derartige Leuchtkraft, daß sie gleichsam den nächtlichen Gestirnen das Licht gibt (T_1 V, 2, 86 f.).

"Making the mantle of the richest night,
The moon, the planets, and the meteors light." [77]

77) Als Parallelstelle bei Shakespeare verweist Prof. Deutschbein auf "Romeo and Juliet" II, 2, 19—22.

Wenn wir uns fragen, wie es möglich ist, daß die Augen diese große Bedeutung für die Schönheitsauffassung der Renaissance gewinnen konnten, so ist die Antwort wohl folgende. Die Augen sind Spiegel und Ausdruck der menschlichen Seele. In diesem Spiegel der Augen leuchtet jener überirdische Glanz auf, den die Göttlichkeit der menschlichen Seele, wie alles Göttliche, ausstrahlt.

Die "glory" — gleichsam der sichtbare gewordene Hauch des göttlichen Atems im Kosmos — wie sie sich z. B. im strahlenden Glanz der Augen verkörpert, wirkt lebensfördernd auf die Umgebung wie die Strahlen der Sonne. Darin besteht die Bedeutung von Zenocrates Schönheit für den Tatmenschen Tamburlaine. Bei Tamburlaine gilt, was vom "golden ball of heaven's eternal fire" (T_2 II, 4, 2), auf welchen sich im folgenden "him" bezieht, gesagt wird (T_2 II, 4, 8 ff.):

> "Zenocrate, that gave him light and life,
> Whose eyes shot fire from their ivory bowers,
> And tempered every soul with lively heat,"

Den an dieser Stelle deutlich zutage tretenden Zusammenhang von "Beauty" — vertreten durch "light" — und "Virtue" — vertreten durch "life", "lively heat" — werden wir an anderem Ort ausführlich betrachten. Jedoch sei an dieser Stelle auf die Augen als Ausdruck des übermächtigen "living-fire", das in Tamburlaine lodert, hingewiesen. Die ganze Macht von Tamburlaines Persönlichkeit, seine "virtue" und als Träger derselben sein "spirit" findet ihren Ausdruck in Tamburlaines "fiery looks" (T_1 I, 2, 56). Eine unwiderstehliche Gewalt üben Tamburlaines Augen auf seine Umgebung aus (T_1 IV, 1, 13 ff.):

> ". . . . . fiery Tamburlaine,
> That with his terror and imperious eyes
> Commands the hearts of his associates,"

Allein Tamburlaines Blicke fegen die Kronen von den Häuptern der besiegten Könige (T_1 I, 2, 67). Daß Theridamas seinen König verläßt und zu Tamburlaine übergeht, ist mit anderem eine Wirkung von Tamburlaines Augen (T_1 I, 2, 227 f.):

> "Won with thy words, and conquered with thy looks
> I yield myself, my men, and horse to thee."

Tamburlaines Persönlichkeit enthüllt sich in seiner Rede und in seinen Blicken.

Dem lichten Tag des Kosmos steht die dunkle Nacht des Chaos gegenüber. Der Wunsch nach "eternal night" kommt gleich dem Wunsche nach dem Chaos. So bei Barabas in JM II, 1, 17 f.:

> ". . . . . let the day
> Turn to eternal darkness after this"

und entsprechend JM I, 2, 194 f.:

> "And henceforth wish for an eternal night,
> That clouds of darkness may enclose my flesh,"

Dem "bright" des Kosmos entspricht beim Chaos "dim", in der Bedeutung von "nicht strahlend, unklar, trübe" (JM II, 3, 331):

"But rather let the brightsome heavens be dim",

Eine Zusammenballung der Prädikate der Nacht und anderer Prädikate des A-Kosmischen, welche im folgenden gesperrt sind, gibt Bajazeth in T_1 V, 2, 228 ff.:

"Accursed day, infected with my griefs,
Hide now thy stained face in endless night,
And shut the windows of the lightsome heavens,
Let ugly darkness with her rusty coach,
Engirt with tempests, wrapt in pitchy clouds,
Smother the earth with never-fading mists,
And let her horses from their nostrils breathe
Rebellions winds and dreadful thunder claps,
That in this terror Tamburlaine may live," [78]

Das Kernwort für die Nacht als Verkörperung des A-Kosmischen ist "ugly". Es ist ein feststehendes Attribut der Nacht wie das mehrmalige Vorkommen dieser Verbindung zeigt.[79] In MP 2, 5 f. wird der Zusammenhang von Nacht und Chaos, dargestellt durch "hell", gegeben:

"If ever day were turn'd to ugly night,
And night made semblance of the hue of hell;"

"Ugly" ist zusammen mit "foul", das in diesem Gebrauch kaum bedeutungsverschieden von "ugly" ist, der Gegenwert zu "fair" und bezeichnet alles, was zur Schönheit in Gegensatz steht. Im Sinne des absoluten Gegenteils von "fair" — als der Bezeichnung des Schönen — verwendet Marlowe in D V, 1, 125 das einmalig auftretende "ugly-black", welches den Kontrast zur lichten Schönheit besonders grell hervorhebt. Bei seinem Abschied von Dido verteidigt sich Aeneas gegen die Anschuldigung, daß er Dido nicht wahrhaft liebe:

"O queen of Carthage, wert thou ugly-black,
Aeneas could not choose but hold thee dear!
Yet must he not gainsay the gods' behest."

In "ugly" liegt die Empfindung des "frightful", "terrible", "horrible" und "repulsive". Alle diese Empfindungen fallen unter den Begriff des A-Kosmischen, wie wir ihn fassen. Dem "repulsive" des A-Kosmischen steht das "attractive" des Kosmischen, in der Form des Schönen, gegenüber. Nun verstehen wir den tiefen Sinn von Fausts Worten, mit denen er Mephistophilis bei seinem ersten Erscheinen ablehnt (F I, 3, 25 f.):

"I charge thee to return and change thy shape;
Thou art too ugly to attend on me:"

---

78) Eine Parallele hierzu findet sich, wie Prof. Deutschbein hinweist, in Shakespeares "Lucrece" 771—784.

79) u. a. HL II, 333; MP 2,5.

Fausts ganzes Wesen ist als das eines Renaissancemenschen der Schönheit verhaftet. Es ist daher für ihn unerträglich mit etwas Häßlichem umgeben zu sein oder gar von ihm bedient zu werden.

Auch für die Zusammengehörigkeit von "ugly" und "chaos" gibt Marlowe einen unmittelbaren Beleg. In HL I, 450 stoßen wir auf "ugly Chaos' den". Daß die Hölle die Attribute des Chaos trägt, haben wir schon gesehen. Es nimmt uns daher nicht wunder, wenn die Hölle in F V, 2, 193 das Attribut "ugly" bei sich führt. Fausts Todesvision läßt ihn ausrufen:

> "Adders and serpents, let me breathe a while!
> Ugly hell, gape not! . . . . . ."

Wie der Tag den Kosmos vertritt und die Nacht das Chaos, so treten die Tiere, welche als Symbole des Tages und der Nacht dienen, ebenfalls für den Kosmos bzw. das Chaos ein. Der Rabe ist das Symbol der Nacht und des Unheils (JM II, 1, 1 ff.).

> ". . . . . the sad presaging raven, that tolls
> The sick man's passport in her hollow beak,
> And in the shadow of the silent night
> Doth shake contagion from her sable wings,"

Gegenüber dem Raben vertritt die Lerche den lichten Tag (JM II, 2, 60 f.):

> "Now, Phoebus, ope the eye-lids of the day,
> And, for the raven, wake the morning lark,"

V. Die "Virtue" des Kosmos.

In der "Beauty" manifestiert sich der Kosmos seiner Gestalt nach, in der "Virtue" seiner Lebenskraft nach, die ihm seinen Ewigkeitscharakter verleiht. Die "Virtue" bedeutet für den Kosmos die Sichtbarwerdung seiner Existenz und Vollendung als "natura naturans". Unter "Virtue" — mit großem Anfangsbuchstaben geschrieben gegenüber "virtue", welches die besondere, menschliche Erscheinungsform der allkosmischen "Virtue" bezeichnet — ist die Zusammenfassung aller schöpferischen und aufbauenden Kräfte der "Nature" zu verstehen. Dieser Begriff der "Virtue" ist eine Schöpfung den Renaissance und ist für die gesamte Lebensanschauung der Renaissance der grundlegende Begriff. Durch ihn unterscheidet sich auch Marlowes kosmische Weltanschauung von den früher entwickelten kosmischen Weltanschauungen, z. B. der antiken.

Schönheit und "Virtue" — allgemeiner bekannt in der Prägung des italienischen "virtù" — sind die beiden Zentralbegriffe der Renaissance. "Virtue" ist der Ausdruck jenes naturhaft-dynamischen Lebensdranges der der überschäumenden Lebensbejahung und schöpferischen Gestaltungskraft der Renaissance zugrunde liegt. Es sei an

dieser Stelle mit wenigen Strichen aufgezeigt, welche Entwicklung der Begriff der antiken "virtus" auf dem Wege zum virtù-Begriff der Renaissance genommen hat.[80] Es wäre die Aufgabe einer Sonderuntersuchung, die Entstehung und Entwicklung des Virtue-Begriffes in der englischen Geistesgeschichte aufzudecken.

Seit seiner Entstehung trägt "virtus" zwei Bedeutungen: neben seiner ethischen eine andere, "naturalistische"[81], indem es die dem einzelnen eigenen Eigenschaften, wie Mut und Klugheit, bezeichnet. Daher ist "Virtus" bald mit "Tugend", bald mit "Tüchtigkeit" wiederzugeben. Es war die Stoa,, die dem Begriff einen tieferen Gehalt gab. Für sie umfaßte "virtus" alle Kräfte, die dem Individuum Selbständigkeit und Unabhängigkeit geben gegenüber der Außenwelt und den Wechselfällen des Schicksals. Diese Bedeutung wird auch in der Renaissance zutiefst empfunden. Für Bruno ist die "virtù" die Bezwingerin der Fortuna und ebenso für Machiavelli, in dessen "Principe" und "Discorsi" eine Gegenüberstellung von "virtù" und "fortuna" nicht weniger als achtundzwanzig Mal aufzuweisen ist.[82]

Eine Verallgemeinerung des virtus-Begriffes und eine Ausrichtung auf das Dynamisch-Vitale finden wir bei Dante. Dante verwendet "virtù" weniger zur Bezeichnung der Tugend als vielmehr zur Bezeichnung der gegebenen geistigen und physischen Kraft. Beim Menschen umfaßt die "virtù" sowohl den animalischen Trieb als auch den Willen. Als göttliche Kraft regiert die "virtù" die Welt. Hier trifft Dantes "virtù" jenen Gehalt von Marlowes "Virtue", der das göttliche Prinzip der aufbauenden und schöpferischen Kräfte des Kosmos bedeutet. Wenn bei Dante auch der Teufel "virtù" besitzt, so folgt ihm allerdings Marlowe nicht, denn Marlowe verwendet "Virtue" allein für die positiven aufbauenden Kräfte, nicht aber für die zerstörenden chaotischen Kräfte des Alls.

In der Sprache des 15. und 16. Jahrhunderts hat "virtù" einen sehr wandelbaren Gehalt. Der Begriff der "virtù" ist also für die Renaissance durchaus nicht eindeutig. Als formale Bestimmung mag man jedoch festhalten, daß "virtù" jeweils die höchsten Vorstellungen umfaßt, die der einzelne vom Menschenwert hat. Im besonderen erhält bei Machiavelli, Bovillus und Bruno der Begriff der "virtù" eine Prägung, die der Marloweschen "Virtue" überaus nahekommt. Es sei jedoch grundsätzlich vermerkt, daß hier nur allgemeine Tendenzen der Renaissance hinsichtlich der Begriffsentwicklung von "virtus" aufgezeigt werden, daß wir aber keineswegs behaupten, Marlowe habe mehr oder weniger seinen Begriff der "Virtue" unmittelbar aus diesen italienischen Quellen abgeleitet. Für Marlowe sind irgendwelche Kenntnisse der kontinentalen Philosophie der Renaissance nicht nachzuweisen. Allein Machiavellis

80) Die folgenden Ausführungen stützen sich auf Mayer, p. 16—18.
81) Mayer.
82) Mayer, p. 17, Anm. 1.

virtù-Begriff dürfte Marlowe infolge seiner Kenntnis von Machiavellis Schriften gekannt und aufgenommen haben. Hingegen darf Machiavellis Einfluß auf die Begriffsbildung von Marlowes "Virtue" nicht überschätzt werden.

Im 6. Kapitel seines "De Sapiente" spricht sich Bovillus u. a. über das Wesen der menschlichen Freiheit aus.[83] Freiheit bedeutet für Bovillus nichts anderes, als daß der Mensch sein Sein nicht, gleich den übrigen Wesen, fertig von der Natur erhält und es gleichsam von ihr dauernd zu Lehen trägt, sondern daß er es erwerben, daß er es durch "virtus" und "ars" gestalten muß. "Virtus" und "ars" entsprechen also dem, was wir früher mit "humanitas" bezeichnet haben. Der Gedanke einer Gestaltung der Natur und des Kosmos durch die "humanitas" wird damit auch von Bovillus vertreten. Was Bovillus durch zwei Begriffe, "virtus" und "ars", ausdrückt, fällt unter Marlowes allumfassenden Begriff der menschlichen "virtue" zu einer Einheit zusammen, indem Marlowes "virtue" die "skill" ("ars") in sich schließt. In diesem Sinne kann das italienische "virtù", entsprechend den kosmischen Wirkungen der "humanitas" und in der Uebertragung von der Ursache auf die Wirkung, in der Renaissance zuweilen mit unserem modernen Begriff der Kultur gleichgesetzt werden.

Auch Brunos "fortezza" — sofern sie für die menschliche "virtù" eintritt — kommt dem Marloweschen Begriff der "virtue" nahe. Bruno schaut die Kräfte, die das Innere des Menschen bewegen, als kosmische Potenzen an. Wenn in dieser Betrachtung die "fortezza" in den Mittelpunkt rückt, so darf sie natürlich nicht in ihrer ethischen Bedeutung und Einengung verstanden werden. Sie bedeutet — dem etymologischen Ursinn von "virtus" gemäß — die Kraft der Mannhaftigkeit überhaupt, die Kraft des menschlichen Willens, die zur Bändigerin des Schicksals wird, zur "domitrice della fortuna". Ueber diesen Begriff der "fortezza" hinaus aber entspricht Brunos "virtù" in einer umfassenden Bedeutung Marlowes "Virtue" (mit großem Anfangsbuchstaben!), wenn nämlich Bruno sagt: "natura aut est Deus ipse, aut d i v i n a v i r t u s in rebus manifestata."[84] In genau demselben Sinne ist "Virtue" das immanente göttliche schöpferische Prinzip des Kosmos (d. i. der "Nature"), das sich in den von ihm geschaffenen Dingen, d. i. in der "natura naturata", offenbart.

Hiermit wäre an sich die allgemeine Grundlage von Marlowes Virtue-Begriff in der Philosophie der Renaissance genügend belegt, aber ohne eine Hinzuziehung von Machiavellis virtù-Lehre wäre unsere Darstellung unvollständig. Denn Machiavelli ist geradezu der Apostel des virtù-Gedankens. Mit diesem hat er der allgemeinen Lebenshaltung der Renaissance den kennzeichnendsten Ausdruck gegeben und zugleich den größten Einfluß ausgeübt.

83) Bovillus, p. 316 ff.
84) Op. lat. I, 4, p. 101, zit. Mahnke, p. 52.

Wenn Marlowes Begriff der "virtue" überhaupt in einer unmittelbaren Abhängigkeit von der Philosophie der Renaissance steht, so könnte diese allein auf Machiavellis virtù-Lehre beruhen.

"Es war eine neue Auffassung des Menschen in ihm. Der Mensch war ihm eine Naturkraft, lebendige Energie". In diesem grundlegenden Satz faßt Dilthey Machiavellis Lehre zusammen.[85] Die Kraft, Größe und Schönheit des antiken Lebens und die Ideale seiner "mondana gloria" waren es, nach denen Machiavelli mit romantischer Sehnsucht blickte. Die sinnlich-geistige Gesamtkraft des naturhaften Menschen, die Vereinigung der "grandezza dell' animo" und der "fortezza del corpore" war das Ziel.[86] Von Haus aus hatte der Begriff der "virtù" bei aller antiken und humanistischen Tradition, bei aller individuellen Empfindung und Gestaltung, etwas Dynamisches in sich und sollte etwas von der Natur dem Menschen in den Schoß Gelegtes bezeichnen. Ungewollt und naturwüchsig wirkt die "virtù" im Menschen. "Sie ist die höchste Steigerung der körperlichen und geistigen Lebenspotenz".[87] Leben, Kraft, Mut, Macht: das sind die Ausdrucksformen menschlicher "virtù". Aber neben die Kraft tritt ein zweites Element, die Klugheit. Die "virtù" ist organisierte Kraft. Jener naturhaft-dynamische Lebens- und Schöpfungstrieb, dem eine gewisse Wildheit ("ferocia") eigen ist, soll nicht unregulierte Naturkraft bleiben. Vielmehr soll er sich — und dies ist recht renaissancemäßig gedacht — zur "virtù ordinata" als einer rationell und zweckmäßig geleiteten Kraft erheben. Auch hier erkennen wir das Bestreben, die "virtù" in die Bahnen der "humanitas" und des Kosmisch-Sinnvollgeordneten zu leiten.

Wohl erlebt die "virtù" ihre besondere Verkörperung in den überragenden Individuen und wird zum Ausdruck menschlicher Größe und Begabung, aber "virtù" ist — und dies ist für Machiavelli wichtiger — zugleich der Begriff der Volkskraft.[88] Die "virtù" ist die lebendige Kraft des Menschen, die die Staaten schafft und erhält und ihnen Sinn und Bedeutung verleiht. Sie ist das Lebensprinzip eines Staates, indem sie jene Kraft darstellt, die den Staat zu einem kosmischen Organismus macht, der den Gesetzen des Lebens unterworfen ist. Denn die Entwicklung des Staates stellt einen "processo del vivere" dar.[89] Somit bedeutet die "virtù" die kosmische Kraft im Dasein des Staates. Sie gibt den Ländern den Frieden und führt sie aus dem Chaos. "Wenn dann aber ein Land eine Zeitlang in Unordnung versunken war, dann pflegt die "virtù" wiederzukehren und ein zweites Mal dort zu wohnen." [90]

85) zit. Mayer, p. 14.
86) Meinecke, p. 39.
87) Mayer, p. 19.
88) Mayer, p. 67.
89) Vgl. Mayer, p. 88.
90) Machiavelli, Dell'Asino d'Oro, Op. V, 403, zit. Mayer, p. 67.

So ist dem Machiavellischen virtù-Begriff, gerade in seiner Bezogenheit auf das Staatswesen, durchaus eine kosmische und allgemein-gültige Bedeutung eigen. Daher konnten wir, wie wir es in Kapitel II unternommen haben, Marlowes Virtue-Begriff auf den Kosmos des Staates übertragen. Im Unterschied aber zu Marlowe ist für Machiavelli die "virtù" vor allem anderen die Lebensquelle des Staates, des "vivere politico", welches für ihn die höchste Aufgabe menschlichen Schaffens darstellt. Diese Welt des Staatslebens hat für Machiavelli ihre eigene Ethik, eben die der politischen "virtù". Sie bildet eine Welt für sich neben der gewöhnlichen moralischen Sphäre. Für Machiavelli war sie die höhere Welt.[91] Die Gesetze der allgemeinen Moral konnten für diese politische Welt Machiavellis keine Gültigkeit haben, weil sie in einer anderen Welt gewachsen waren und allein für diese Gültigkeit besaßen.

Wenn wir die Entwicklung des virtù-Begriffes in der Renaissance überschauen, so erkennen wir einen dreifachen Gehalt dieses für die Renaissance grundlegenden Begriffes. Von der etymologischen Grundbedeutung ausgehend, bezeichnet "virtù" zunächst die für den Mann ("vir") und dann allgemein den Menschen charakteristischen Eigenschaften der "Tugend" und "Tüchtigkeit". Von Anfang an liegt das Vital-Dynamische in diesem Begriff, sei es, daß er die schöpferische Kraft des Menschen in ihrer Ganzheit ausdrückt, oder in ihren einzelnen Erscheinungsformen, wie Leben, Kraft, Mut, Macht. Dieser an sich nur dem Menschen eigene Begriff wird — entsprechend der Anschauung der Renaissance, nach der der Mensch im Mittelpunkt des Universums steht und dem Makrokosmos das Gepräge der "humanitas" gibt — auf den Makrokosmos übertragen und, da der Mensch Gottes Ebenbild ist, auf Gottes schöpferischen Geist. Dieser letzte Schritt einer Uebertragung der "virtù" des Menschen auf den gesamten Kosmos ist bei Machiavelli — infolge dessen Ausrichtung auf das rein Politisch-Menschliche — nicht eingetreten, wohl aber bei Dante und Bruno.

Die dreifache Bedeutung und Bezogenheit des virtù-Begriffs liegt auch Marlowes "Virtue" zugrunde. Bei der nun folgenden Darstellung von Marlowes Begriff der "Virtue" werden uns immer wieder die oben dargelegten Erscheinungsformen der "virtù" begegnen. Dies möge zum Beweis dafür dienen, daß unsere Interpretation des Marloweschen Virtue-Begriffes auf der sicheren Grundlage der allgemeinen Renaissanceanschauung erfolgt.

In allgemeinem und umfassendem Sinne ist unter der "Virtue" des Kosmos seine "capacity of producing", seine "efficacy, strength, energy and potency" zu verstehen.[92] Dies sind die allgemeinsten Ausdrucksformen der "Nature", deren Prinzip die "Virtue" in

91) Vgl. Meinecke, p. 41.
92) Vgl. O. E. D. unter "Virtue."

diesem Fall verkörpert. Fruchtbringend und lebenserhaltend sind die kosmischen Kräfte, z. B. die Sonnenstrahlen (T_1 III, 1, 51 f.):

"For neither rain shall fall upon the earth
Nor sun reflex his v i r t u o u s beams thereon,"

Die "Virtue" bedeutet für den Kosmos das "living fire" (T_2 V, 3, 251), dessen Träger auch der Mensch ist. In den großen Persönlichkeiten nimmt dieses "living fire" die Form des "spirit" an. Für diesen "spirit" der großen Persönlichkeit verwendet auch Machiavelli seinen virtù-Begriff. Ganz im Sinne von Machiavelli ist Tamburlaines Sieg über den "witless king of Persia" (vgl. T_1 II, 4, 23 und II, 5, 42) nichts anderes als der Sieg der überlegenen "virtù". Mycetes kann weder "spirit" noch "virtue" zuerkannt werden. Tamburlaine ist sich dieser seiner Ueberlegenheit voll bewußt. Mit Verachtung sagt er zu Mycetes (T_1 II, 4, 40):

"Thou art no match for mighty Tamburlaine."

Erst aus diesem Zusammenhang heraus können wir verstehen, was Marlowe meint, wenn er sagt, daß der Himmel für Tamburlaines Persönlichkeit sein "choicest living fire" aufgebraucht hätte (T_2 V, 3, 251). Im Sinne von "living-fire" entspricht "Virtue" der stoischen Grundvorstellung des durch das Universum verbreiteten göttlichen Feuers (Aethers) als des Trägers der Bildungskräfte desselben.[93]

Der Fruchtbarkeit des Kosmos, die sich unter dem Wirken der "Virtue" entfaltet, steht die Unfruchtbarkeit des Chaos, d. i. "barrenness" gegenüber. A-kosmisch ist ihrer Unfruchtbarkeit wegen die "virginity", welche in HL I, 317 als "fruitless cold" bezeichnet wird, ebenso wie die "foul inchastity" (T_1 V, 2, 424). Eine Verfluchung der Fruchtbarkeit der Erde ist gleichbedeutend mit dem Heraufbeschwören des Chaos. So Barabas' Fluch in JM I, 2, 164 f.:

"Earth's barrenness and all men's hatred,
Inflict upon them, thou great Primus Motor!"

Der ungezügelte, alles Lebendige sinnlos vernichtende Haß gehört natürlich ebenfalls zu den a-kosmischen Mächten.

Weitere lebenszerstörende, a-kosmische Elemente lernen wir in F V, 1, 55 ff. kennen. Faust sagt dem Leben ab:

"Break heart, drop blood, and mingle it with tears,
Tears falling from repenting heaviness
Of thy most v i l e and l o a t h s o m e f i l t h i n e s s,
The s t e n c h thereof corrupts the inward soul . . ."

Das Stichwort für den Zerfall des Kosmos ist "corruption". Als Erscheinungsformen der "corruption" werden in HL I, 457 angeführt: "Murder, rape, war, lust and treachery". Auch der Tod ist als Vernichter des Mikrokosmos Mensch zu den a-kosmischen Elementen zu zählen. Er hat das feste Attribut "ghastly" (T_1 II,

93) Vgl. Dilthey, p. 327.

2,17 und II,7,48) oder gegenüber der "glory" des Lebens das Attribut "pale" (D II,1,115).

Indem die Vorstellung des Lebenspendenden und des Schöpferischen aus dem Begriff der "Virtue" schwindet, sinkt "Virtue" auf jene sinnentleerte Bedeutung herab, die überaus häufig bei Marlowe auftritt: "power, efficacy". "Virtue" in diesem Sinne übt Leanders "amorous look" auf Hero aus (HL I,163 ff.):

> "Stonestill he stood and evermore he gazed,
> Till with the fire that from his count'nance blazed,
> Relenting Hero's gentle heart was strook:
> Such force and virtue hath an amorous look."

"Force" und "virtue" sind hier fast Synonyma. Sie bilden ein quantitatives Hendiadyoin. Möglicherweise bezieht sich "virtue" auf das Feuer, das aus Leanders Augen leuchtet, womit eine Annäherung an den oben ausgeführten Zusammenhang von "living fire" und "Virtue" vorhanden wäre.

Nachdem wir bei Machiavelli die "virtù" als die Grundlage eines jeden organischen und kosmischen Staatswesens kennengelernt haben, überrascht es uns nicht, wenn wir Marlowes Begriff der "Virtue" — jenes allgemeine schöpferische Prinzip des Kosmischen — in seiner zweiten Bedeutung als Grundlage eines gesunden Staatslebens vorfinden. Von einer Beziehung zwischen Marlowes und Machiavellis Auffassung der politischen "virtue" kann nicht gesprochen werden. Marlowe ist kein Staatstheoretiker und politischer Praktiker wie Machiavelli, ja, es ist durchaus zu bezweifeln, daß Marlowe sich irgend welche tieferen Gedanken über das Wesen des Staates gemacht hat. Was wir in Marlowes Dramen vorfinden, läßt uns eher den Schluß ziehen, daß Marlowe nie nach dem Wesen des Staates gefragt hat, sondern ihn lediglich als Schauplatz für seine Dramen übernommen hat ohne jedes eigene Hinzutun. Daß Marlowe eigene Gedanken über den Staat entwickelt hat, ist nicht ersichtlich. Da in Kapitel II der Staat als kosmischer Organismus seine Darstellung erfahren hat, sei auf jenes Kapitel verwiesen. Alle jene Kräfte, die der "Nature" des Staates entsprechen und den Staat erhalten, bilden Erscheinungsformen der „Virtue", sowohl der politischen als auch der allgemein-kosmischen.

Auf den Menschen bezogen, ist "virtue" jene Schöpferkraft der menschlichen Seele und des menschlichen Geistes, die den Menschen in den Mittelpunkt des Universums stellt und dem Makrokosmos sein Gepräge gibt. Die "virtue" ist ihrem Wesen nach die gestaltende Kraft der "humanitas". Sie ist die Kraft, die nach Ficinus die menschliche Seele zum "Zentrum der Natur, zum Knoten und Band der Welt" macht. Zugleich bewirkt sie den harmonischen Einklang zwischen den Normen der menschlichen Ethik und den kosmischen Kräften der "Nature". Daher kann "virtue" sowohl das allgemeine

schöpferische Prinzip des Kosmos als auch die menschliche Tugend bezeichnen.

In seiner "History of English Poetry"[94] unterscheidet Courthope bei Marlowes Menschengestaltung zwischen der "physical" und der "intellectual virtù". Wenn wir diese Einteilung auf Marlowes Gestalten anwenden, so zeigt sich die "physical virtue" am gewaltigsten in der Gestalt von Tamburlaine, die "intellectual virtù" in der Gestalt von Faust. Allein ist Courthopes Unterscheidung mehr formal als grundlegend. Courthope lehnt sich in seiner Auffassung der "virtù" zu eng an jenen schrankenlosen Individualismus an, als dessen Prinzip er Machiavellis virtù-Begriff nicht ganz mit Recht sieht. "Virtù" bedeutet, ebenso wie Marlowes "virtue", die sinnlich-geistige Gesamtkraft des naturhaften Menschen als in sich geschlossene Ganzheit. Es wird daher jede schärfere Trennung von "intellectual" und "physical" dem Wesen der "virtù" und der "virtue" nicht gerecht. "Virtue" ist die Schöpferkraft, die Fruchtbarkeit des Menschen und des Kosmos schlechthin.

Indem die "virtue" nicht nur das Vorhandensein dieser sinnlich-geistigen Schöpferkräfte, sondern auch den Willen zu ihrer Anwendung bedeutet, bringt sie für den Menschen die Gefahr der "superbia" mit sich. Der Mensch nähert sich unter der ungehemmten Entfaltung der ihm verliehenen Kräfte und im Bewußtsein seiner Göttlichkeit immer mehr an Gott an, ja schließlich erstrebt er in dämonischem Drang seine Apotheose. Unter Verweisen auf das in Kapitel III über die Göttlichkeit des Menschen Gesagte, sei hier noch einmal, wiederholend und ergänzend, auf den bestehenden Zusammenhang zwischen menschlicher "virtue" und Apotheose des Menschen hingewiesen.

Bei dem Streben nach Vergottung ist die "restless aspiration" das treibende Element der "virtue" (E III, 3, 70 f.):

> "What Mortimer! can ragged stony walls
> Immure thy virtue that aspires to heaven?"

Von Faust wird das Streben des Menschen nach Selbstvergottung unmittelbar ausgesprochen (F I, 1, 64):

> "Here, tire my brains to get a deity!"

Der "Wille zur Macht", als ein Ausdruck menschlicher "virtue", steigert sich zum "Willen zur Allmacht". Tamburlaine und Faust, die gewaltigsten Gestalten menschlicher "virtue", erstreben nicht nur "power", sondern "omnipotence". Das ist der vielleicht entscheidende Grund, warum Faust sich der Magie ergibt: sie verspricht ihm "omnipotence" (F I, 1, 55).

Jener ruhelos vorwärtstreibende, dämonische Drang der "aspiration" — nicht in der ebenfalls häufigen Bedeutung eines schrankenlosen politischen Ehrgeizes, sondern in dem Sinne einer schrankenlosen Entfaltung menschlicher "virtue" — entspricht vollkom-

94) Vol. II, p. 405, 413.

men dem Eros-Motiv bei Bruno. Für Bruno ist der Eros der höchste Ausdruck der titanischen Kraft des Menschen. Er verleiht dem Menschen die "heroische Leidenschaft", die alle Schranken der Endlichkeit sprengt und ihm die Anschauung des unendlichen Universums zu eigen gibt. Dieser Eros-Gedanke Brunos gibt uns das wahre Verständnis für Marlowes Verse über den "aspiring mind" des Menschen (T_1 II, 7, 18 ff.).

Das Streben nach Macht, welches der "aspiration" der "virtue" sichtbaren Ausdruck verleiht, zeigt uns die ganze Diesseitsgewandtheit des Renaissancemenschen. Fausts Streben nach "omniscience" gilt im Grunde der "omnipotence" und ordnet sich diesem unter, im Gegensatz zur Goetheschen Gestalt des Faust. Auch Bacons berühmter Satz: "knowledge is power" — was aber durchaus nicht einseitig utilitaristisch zu verstehen ist — zeigt diese typische Ausrichtung des Lebensgefühls der Renaissance auf die Macht. Macht aber ist auf Erden vor allem den Königen gegeben. Daher ist die letzte Sehnsucht der menschlichen "aspiration" die höchste Vollendung des Menschseins für Tamburlaine (T_1 II, 7, 27 ff.)

> ". . . . . the ripest fruit of all,
> That perfect bliss and sole felicity,
> The sweet fruition of an earthly crown."

Erst aus dieser Lebenshaltung heraus verstehen wir die Bedeutung von T_1 II, 5, 56 ff.:

> Usumcasane: "To be a king is half to be a god."
> Theridamas: "A god is not so glorious as a king:
> I think the pleasure they enjoy in heaven,
> Cannot compare with kingly joys in earth."

In diesen Versen entfaltet sich die "gloria mundi" in ihrem vollen Glanz und die leidenschaftliche Verehrung, die der Renaissancemensch Marlowe ihr zollt. Von der "gloria mundi" zutiefst erfüllt "mortifies" der Renaissancemensch sich nicht, wie die Nonnen es tun (JM I, 2, 342). Er tötet sich nicht für diese Welt, sondern wie Faust: "he does love the world" (F V, 2, 105).

Auch die mit dem politischen Erwachen in der Renaissance erfolgende Verherrlichung des Krieges ist eine Erscheinung der wiedererwachten "virtù". Für Machiavelli zeigt sich die ungebrochene Kraft jugendlicher Völker vornehmlich in ihrer Kampfesleidenschaft. Indem auf dem Gebiete des Rechts und der Religion die Gesamtheit nicht produktiv tätig ist, wird allein der Krieg zur Bewährung ihrer Leistungsfähigkeit.[95] Dementsprechend findet das Ideal der organisierten Kraft gerade im Heere seine Verwirklichung. Ganz im Sinne dieser Machiavellischen Anschauung sind die unerhörten Kriegstaten Tamburlaines und seiner Nachfolger Zeugen ihrer "virtue". Hier liegt auch der Grund, warum Theridamas seinen König, Mycetes, verläßt und Tamberlaines Gefolgsmann wird. Mycetes ist ohne

95) Mayer, p. 101 f.

"virtue". Er steht in dieser Hinsicht in absolutem Gegensatz zu Tamburlaine. Theridamas aber ist wie Tamburlaine Träger der "virtue", und er glaubt, unter Tamburlaines Führung dem tatendurstigen Streben seiner "virtue" voll Genüge tun zu können. Es ist dies also nicht ein Verrat im niedrigsten Sinne. "Virtue" drängt zu "virtue".

Von diesem Gedanken aus, daß die "virtue" des einzelnen sich in seiner kriegerischen Leistungsfähigkeit äußert, verstehen wir die innersten Beweggründe, die Tamburlaine zur Eroberung der Welt treiben. Es ist nichts anderes als das Ausströmen der "virtue" in der Form der kriegerischen Leistung, die ihrerseits ihren Maßstab in der Größe der Eroberungen findet. Erst wenn wir dies berücksichtigen, verstehen wir, daß das Kriegerleben für Tamburlaine ein Leben ist "that may illustrate gods" (T_2 IV, 1, 78 ff.):

> ". . tell me if the wars
> Be not a life that may illustrate gods,
> And tickle not your spirits with desire
> Still to be train'd in arms and chivalry?"

Tamburlaine ist der Künder und Vollender einer großartigen Vision. Indem Marlowe alle Interpretationen über die historische Gestalt Timurs, wie die von ihm benutzten Quellen sie bieten, beiseite schiebt, faßt er Timurs Wesen an seiner Wurzel. Timurs gewaltige Taten empfindet er als die Zeugnisse menschlicher "virtue", des "spirit lift upwards and divine". Boas trifft das Richtige, wenn er Tamburlaines Eroberungsdrang, mit seinem großartigen Stil, als "akin in origin to the intellectual and the artistic impulse" ansieht.[96] Denn nach unserer Auffassung ist jener Eroberungsdrang genau so eine Offenbarung menschlicher "virtue" wie die geistige und künstlerische Schöpferkraft. Bei Tamburlaine erfolgt die "realisation" menschlicher "virtue" — ich gebrauche Boas Worte[97] — "in the sphere of will", beim Künstler "in the sphere of beauty" und beim Wissenschaftler "in the sphere of truth".

Es ist dies Marlowes eigene Vision. Zwischen ihm und seinem Helden besteht "the hinship of genius with genius".[98] Marlowes Interpretation ist ganz gewiß die großartigste, die die historische Gestalt Timurs erfahren konnte. Doch konnte selbst Marlowes große dichterische Phantasie nicht das Mißverhältnis zwischen dem historisch gegebenen Stoff und der dichterischen Vision überwinden. Indem Marlowe all seine jugendlichen Ideale in Timur hineinlegte und trotzdem Timurs historischen Charakter zu wahren suchte, verlor das Drama die Einheit der Konzeption, entstanden die zahlreichen Unwirklichkeiten. Diese Unwirklichkeiten sind so offensichtlich und immer wieder in der Marlowe-Forschung herausgestellt worden, daß eine Aufzählung derselben hier unterbleiben kann. Und doch hat

96) Shakspere and His Predecessors, p. 42.
97) ebd.
98) Ellis-Fermor, "Tamburlaine" Introd., p. 50.

dieses Auseinanderklaffen von dramatischer Unwirklichkeit und poetischer Wirklichkeit ein Gutes: Wir können umso leichter Marlowes eigenes Bild aus seiner Dichtung herausschälen.

Mit dem besonderen Bezug auf den Charakter des Mannes bedeutet "virtue" nicht nur die physisch-geistige Kraft einer "mighty Titanic figure, throbbing with intense vitality"[99], sondern sie umfaßt alle Mannestugenden, unter Betonung der Tapferkeit. Damit wird "virtue" zu dem Prädikat großer, erfolgreicher Männer wie Tamburlaine schlechthin und bildet die Grundlage für "fame" und "honour". Dieser Sinngehalt von "virtue" liegt den folgenden Worten zugrunde. Tamburlaine spricht zu seinen Gefolgsleuten, die, wie er selber, niedrigster Herkunft sind (T_1 IV, 4, 130 ff.):

> "Your births shall be no blemish to your fame;
> For virtue is the fount whence honour springs,
> And they are worthy she investeth kings."

Der gleichmachende, alle sozialen Klassenunterschiede aufhebende Charakter der "virtue" tritt hier klar hervor. Er findet sich ebenfalls in der italienischen Renaissance und ist für die gesamte Sozialgeschichte der Renaissance von Bedeutung. Der oben angeführten Stelle entsprechend heißt es in T_1 V, 2, 126 f.:

> ". . . . . virtue solely is the sum of glory,
> And fashions men with true nobility."

Daß "virtue" die männlichen Tugenden in ihrer Gesamtheit umfaßt, zeigt T_2 I, 4, 50 ff. Dort versieht Marlowe "virtue" mit dem Attribut "complete", was "vollständig" und damit "vollkommen" bedeutet. Tamburlaine sagt zum Jüngsten seiner drei Söhne:

> "If thou exceed thy elder brothers' worth,
> And shine in complete virtue more than they,
> Thou shall be king before them . . . .".

Allein die "virtue" der Persönlichkeit soll für Adel und Ruhm des Menschen entscheidend sein. Tamburlaines vollendete "virtue" macht ihn daher trotz seiner niederen Geburt zu einem wahren "image of honour and nobility" (T_1 V, 2, 12).

Eng verwandt mit der ruhelosen "aspiration" und wie diese ein charakteristischer Ausdruck menschlicher "virtue" ist der "resolute will". "Resolute" ist eins der häufigsten Adjektive in Marlowes Dramen. Die Kraft der "virtue" verlangt einen Lenker. Diesen gibt der Wille ab. Der Wille aber verlangt die Freiheit des Individuums. So sehen wir Kraft, Wille und Freiheit in einer notwendigen Beziehung zueinander. Für die großen Persönlichkeiten der Renaissance galt der Primat des Willens. Ohne einen solchen wäre gerade eine Erscheinung wie der "uomo universale" nicht denkbar. So sagt Burckhardt von der Persönlichkeit eines solchen "uomo universale", Leon Battista Alberti: "Es versteht sich von selbst, daß

99) Boas über Tamburlaine in "Shakspere and His Predecessors", p. 41.

eine höchst intensive Willenskraft die ganze Persönlichkeit durchdrang und zusammenhielt; wie die Größten der Renaissance sagte auch er: 'Die Menschen können von sich aus alles, sobald sie wollen'." [100] Der vielseitige Mensch des "uomo universale" ist also entstanden, indem der willenskräftige "Antrieb zur höchsten Ausbildung der Persönlichkeit zusammentraf mit einer wirklich mächtigen und vielseitigen Natur, welche sich zugleich aller Elemente der damaligen Bildung bemeisterte".[101] In solchen Menschen vollzog sich ein harmonisches Ausrunden ihres geistigen und äußeren Daseins.

Denselben Grundsatz, den Leon Battista Alberti verkündet, spricht Marlowes Guise aus (MP II, 107 f.):

". . . . . things shall come to pass
Where resolution strives for victory."

Alle Wunder der Magie werden Faust offenstehen, er wird zum Uebermenschen sich erheben (F I, 1, 134).

"If learned Faustus will be resolute."

Wie Tamburlaine legt der Mensch der "virtue" der Welt seinen entschlossenen Willen auf (T_1 IV, 2, 91):

"This is my mind and I will have it so."

Wenn es aber der eigene Wille des Individuums sein soll, der dem Dasein seinen Stempel aufdrückt, so muß er frei sein von jeder überindividuellen Bindung. Daher steht der "resolute will" in engstem Zusammenhang mit der "liberty". Beide bedingen einander. Nach eigenem und eingeschränktem Willen leben, seinem Dasein die Gesetze selber geben, das führt zu jener Befreiung des Individuums, die allgemein als einer der charakteristischen Wesenszüge der Renaissance angesehen wird. Daß eine solche uneingeschränkte Befreiung des Individuums nur in einzelnen herausragenden Persönlichkeiten stattgefunden hat, braucht nicht besonders betont zu werden. Nur die Tendenz zu dieser Loslösung von den bestehenden Bindungen der Gemeinschaft ist in der Renaissance allgemein, eine allgemeine Verwirklichung dieser Tendenz ist jedoch in keiner Weise aufzuzeigen. Tamburlaine stellt jedenfalls eine solche von aller gemeinschaftlichen Bindung losgelöste Persönlichkeit dar. Sein Grundsatz ist (T_1 I, 2, 26): "I love to live at liberty." Natürlich gerät der Wille einer solchen individualistisch eingestellten Persönlichkeit leicht in Konflikt mit dem allgemeinen Sittengesetz. Die Allgemeinheit fühlt sich in ihren Grundlagen bedroht und wehrt sich gegen die "intended drifts" (T_1 I, 2, 69) des Individuums. Solche Individuen sind ihr eigener Gott. Faust erkennt dies und schuldigt sich selber an (F II, 1, 11):

"The God thou serv'st is thine own appetite",

In gewisser Weise ist wohl das Entstehen dieses schrankenlosen In-

100) Kultur der Renaissance, p. 125.
101) ebd., p. 122.

dividualismus auf eine naive Unverantwortlichkeit zurückzuführen, wie sie dem romanischen Geiste eigen ist.[102]

Das Erwachen des Individuums und der in ihm schlummernden Kräfte ist ein bewußtes Selbsterwecken. Dieses bewußte Selbsterwecken mag unter dem Antrieb des Ehrgeizes stehen, der den Menschen antreibt, sich auf die ihm eigenen Kräfte zu besinnen und sein Schicksal mit eigener Hand zu schmieden. Dies ist bei Tamburlaine der Fall (T_1 II, 5, 72 ff.):

> "Why then, Casane, shall we wish for ought
> The world affords in greatest novelty,
> And rest attemptless, faint and destitute?"

Es liegt in des Menschen eigener Hand, der Schwäche und Dürftigkeit seines Daseins ein Ende zu machen, die "gloria mundi" sich zu erwerben: mit frischem Wagemut sein alles setzen, um alles zu gewinnen. Das "life in danger" lockt. Der "aspiring Guise" hat im Leben erfahren (MP II, 39 f.):

> "That peril is the chiefest way to happiness,
> And resolution honour's fairest aim."

Er fragt (ebd. 39 ff.):

> "What glory is there in a common good,
> That hangs for every peasant to achieve?
> That like I best, that flies beyond my reach."

Unter diesem Drang der "aspiration" nimmt Guise jedes Risiko auf sich (MP II, 46 f.):

> ". . . . . mount the top with my aspiring wings,
> Although my downfall be the deepest hell."

Hinauf, hinauf! Mag auch der Sturz ihn in die tiefsten Tiefen werfen. Den Gipfel zu erreichen, den er sich zum Ziel gesetzt, ist Guises ganzes Dasein. Diesem Ziel gilt sein Wachen und sein Schlafen, sein Handeln und sein unauslöschbarer Durst (MP II, 48 ff.):

> "For this I wake, when others think I sleep,
> For this I wait, that scorns attendance else;
> For this my quenchless thirst, whereon I build,
> Hath often pleaded kindred to the king;
> For this, this head, this heart, this hand and sword,
> Contrives, imagines, and fully executes,[103]
> Matters of import aimed at by many,
> Yet understood by none;
> For this, hath heaven engender'd me of earth;
> For this, this earth sustains my body's weight,"

Dies ist der Lebenszweck, zu dem der Himmel Guise erschaffen hat! Wieder wird die grenzenlose "aspiration" menschlicher "virtue" von Marlowe als von der "Nature" gewollt und gegeben dargestellt. Einmal mehr ersehen wir hieraus, wie sehr die Gott- und Naturge-

102) Huizinga, p. 139.
103) Siehe Bennett, "Massacre at Paris", Anm. zu diesem Vers.

wolltheit der menschlichen "aspiration" Marlowe am Herzen liegt, ja, vielleicht ist sie für Marlowe der Sinn des Lebens schlechthin. Auf jeden Fall ist dies Marlowes künstlerisches Persönlichkeitsideal, das, in seinem Streben nach höchstem irdischen Ruhm durch das Erreichen höchster individueller Machtpotenz, sich bewußt lossagt von den Wegen ausgewogener Menschengemeinschaft. Hier liegt zugleich Marlowes eigenste Hinzufügung zum Tragödienbegriff: das "Interesse für das Ueberlebensgroß-Heroische und Egozentrisch-Leidenschaftliche".[104] Die Grundlage aber bildet die Wiederbehauptung der irdisch-weltlichen Lebensideale gegenüber der asketischen Lebenshaltung des Mittelalters, welches das Ziel menschlicher Strebsamkeit jenseits des Erdenlebens suchte.

Nirgends zeigt sich deutlicher das gesteigerte Lebensgefühl der Renaissance in seinem Gegensatz zum Mittelalter als in dem Aufblühen des Dramas. Das Drama ist infolge seiner Dynamik die künstlerische Ausdrucksform der "Virtue". Auf dem dynamischen Charakter der "virtue" beruht die Tatsache, daß der Renaissancemensch, besonders der Elisabethaner, das Leben dramatisch erlebt. Daher begegnet uns gerade in der Elisabethanischen Zeit eine so große Zahl von "pageants", "masks", "comedies" und shows". Für diese ist ein Renaissancemensch wie Eduard II. überaus zugänglich. Gaveston weiß dies, und er ist sich über die Mittel klar, mit denen er den König nach seinem Willen leiten kann (E I, 1, 51 ff.):

> "I must have wanton poets, pleasant wits,
> Musicians, that with touching of a string
> May draw the pliant king which way I please.
> Music and poetry is his delight;
> Therefore I'll have Italian masks by night,
> Sweet speeches, comedies, and pleasing shows;"

Die ganze Sinnenfreudigkeit der Renaissance findet sich in diesen wenigen Versen zu einem Spiegel verdichtet. Daß Marlowe von diesen "pleasing shows" stark ergriffen worden ist, zeigt sich darin, daß er im Anschluß an die angeführte Stelle eine ausführliche Schilderung einer solchen "pleasing show" gibt, die mit dem Gehalt des Dramas in keinerlei Beziehung steht (E I, 1, 57 ff.).

Ein anderer Ausdruck der dramatischen Lebenshaltung der Renaissance ist, daß die großen Persönlichkeiten, wie sie vom Dichter gestaltet werden, durchweg das Bewußtsein in sich tragen, daß sie eine Rolle unter dem Wirken der Schicksalsmächte auf der Weltbühne aufzuführen haben. Auch Marlowes Gestalten haben daher etwas Theatralisches an sich. Tamberlaines für uns heute kaum ertragbare Theatralik entspringt diesem Moment. Tamburlaine selbst verweist immer wieder (s. oben p. 20 f.) auf die Rolle, die nach seinem Glauben die Schicksalsmächte ihm auferlegt haben.

104) Paletta, p. 55.

Mit dieser Ausdrucksform menschlicher "virtue", wie sie sich in der dramatischen Lebenshaltung der Renaissance und vor allem im Drama dieser Zeit äußert, ist eine andere verwandt. Es ist jene Ausdrucksform, die die "virtue" in der menschlichen Rede findet. Als Ausgangspunkt möge ein Ausspruch Ben Jonsons dienen: "Language most shews a man: Speak, that I may see thee. It springs out of the most retired and inmost parts of us, and is the image of the parent of it, the mind. No glass renders a man's form or likeness so true as his speech."[105] Die individuelle Rede ist also der wahrhafte Ausdruck des Charakters.

Wie die "virtue" einer Persönlichkeit, so ihre Rede. Hiermit gewinnen wir einen weiteren, bisher noch nicht beachteten Zugang zu Marlowes dramatischer Kunst. So übertrieben und bombastisch Tamburlaines Reden unseren modernen Ohren klingen mögen, so gehen sie doch ganz aus Tamburlains eigenstem Wesen hervor. Zwischen Wort, Tat und Charakter besteht eine harmonische Uebereinstimmung. Schon der Prolog zum I. Teil (4—6) zeigt, daß Marlowe die Einheit von dramatischem Geschehen und dramatischer Rede in der Gestaltgebung von Tamburlaine bewußt durchführt.

> ". . . you shall hear the Scythian Tamburlaine
> Threatening the world with high astounding terms
> And scourging kingdoms with his conquering sword."

Die Verse 5—6 bilden eine Einheit, die Einheit von Wort und Tat, von Rede und Charakter Tamburlaines, welche in seiner "virtue" liegt. Schon in Tamburlaines Rede offenbart sich die ganze Macht von Tamburlaines Persönlichkeit, denn die Rede gibt die "reasons of his valour and his life" (T_1 II, 1, 38). Aus dieser Einheit von Rede und Charakter — Tamburlaines Taten "top his speech" (T_1 II, 3, 26) — ist Theridamas' kampfloses Uebertreten in Tamburlaines Lager zu verstehen. Denn Theridamas wird, ebenso wie Cosroe (T_1 II, 3, 60), durch Tamburlaines Worte von dem Erfolg überzeugt, der notwendig aus der Größe von Tamburlaines "virtue" entspringen muß:

> "Thy words assure me of kind success."

Es ist so, daß Tamburlaines

> ". . . . . merits shew him to be made
> His fortune's master and the king of men,
> That could persuade, at such a sudden pinch,
> With reasons of his valour and his life,
> A thousand sworn and overmatching foes." (T_1 II, 1, 35 ff.).

Tamburlaines "merits" sind nichts anderes als die Erscheinungsformen der "virtue" seiner Persönlichkeit.

Tamburlaines Rede strahlt, entsprechend seinen "fiery looks", die Macht seiner "virtue" aus und zwingt alle in Tamburlaines

105) Discoveries, "Oratio imago animi". Works ed. F. Cunningham. London 1903, Vol. III, p. 415.

Bann. Tamburlaines Reden sind "working words" (T_1 II, 3, 25). Tamburlaine selber ist von der Macht seiner Worte überzeugt. Daher fragt er bei der entscheidenden Begegnung mit Theridamas seine Anhänger (T_1 I, 2, 128 f.):

"Then shall we fight courageously with them?
Or look you I should play the orator?"

In "play" spiegelt sich die dramatisch-schauspielerische Lebenshaltung der Elisabethaner wider. Es bezeichnet hier nicht das schauspielerische Verbergen des eigenen Charakter, das Vorlegen einer Maske, sondern das bewußte Ausspielen der eigenen Fähigkeiten, in diesem Fall der des "orator" gegenüber der des "warrior". Es ist das Aufziehen eines besonderen Registers entsprechend der gegebenen Situation auf der Weltbühne. Eine gewisse Virtuosität des Lebenskünstlers liegt in der Haltung des Renaissancemenschen.

Aber die Renaissance ist nicht nur ein Zeitalter der Weltlust und der überschäumenden Lebensbejahung, sie ist nicht nur von dem Ausleben der neu geborenen "virtue" getragen. Gerade bei dem Sichausleben der starken Individualitäten tritt immer wieder durch allen blendenden Glanz der "gloria mundi" ein tiefes Vergänglichkeitsbewußtsein der Zeit durch. Es entstammt der Jenseitseinstellung des christlichen Mittelalters sicher ebensosehr wie der in England zu neuer Wirkung gelangten stoischen Philosophie. Auch Marlowe mit seinem so ganz auf das Irdische gerichteten Lebensgefühl räumt der zeitgenössischen Tragik des Sturzes Großer und des "sic transit gloria mundi" von Anfang an in seinen Dramen einen entscheidenden Platz ein. Wenn aber auch dieses allgemeine starke Vergänglichkeitsbewußtsein der Zeit Marlowes Dramen zu metaphysischen Bindungen zurückführt, so sind doch Marlowes Dramen, im Gegensatz zur Literatur des 17. Jhs., von jedem Erlösungsgedanken frei.

Vor allen anderen Marloweschen Gestalten ist Zenocrate Trägerin des Vergänglichkeitsbewußtseins in Marlowes Dramen. Zenocrates Charakter ist zwar nur mit wenigen Strichen gezeichnet, aber die Gestalt tritt trotzdem klar hervor. Ihr nachdrückliches Verweisen auf die "frailty of man" und die "transience of his glory" scheint eine ihrer Hauptfunktionen zu sein. Eine nachdenkliche Melancholie strömt von Zenocrate aus und durchklingt das ganze Drama. Die "gloria mundi" und die "frailty of man" in völligen Einklang zu bringen, versucht Marlowe nicht. Tamburlaine verkörpert die eine Stimmung, Zenocrate und Edward II. (im V. Akt) die andere.[106]

Zahlreich sind die Stellen, an denen Zenocrates nachdenkliche Melancholie ihren Ausdruck findet. Die ganze Sterbescene in T_2 II, 4 ist vom Atem dieses Vergänglichkeitsbewußtseins durchweht. Die "gloria mundi" ist wie des Menschen

106) Vgl. Ellis-Fermor, „Tamburlaine", Anm. zu T_2, II, 4, 42.

Leib "frail and transitory" (T_2 II, 4, 43). Aus diesem Gefühl der Vergänglichkeit heraus ist es zu verstehen, daß Zenocrate, die Verkörperung der Schönheit des Kosmos, auf ihrem Totenbett die Erde als "base" bezeichnet (T_2 II, 4, 60) und ihr mit diesem Wort alle Herrlichkeit abspricht. Von Zenocrates Melancholie wird Tamburlaine selber ergriffen. Mit Zenocrates Tod verliert er sich immer mehr an das Bewußtsein der Vergänglichkeit. Tamburlaines Worte an Zenocrates Totenbett (T_2 II, 4, 55 f.)

"Live still, my love, and so conserve my life,
Or dying be the author of my death."

erfüllen sich an Tamburlaine. Die Schönheit stirbt, mit ihr schwindet die Liebe aus dem All. Die höchsten Lebenswerte werden durch Zenocrates Tod Tamburlaine genommen. Die Größe von Tamburlaines Persönlichkeit bricht damit in sich zusammen. Mehr und mehr verfällt er einer Sinnlosigkeit des Daseins. Wenn wir diese Motivierung von Tamburlaines Vergänglichkeit und Tod aufmerksam betrachten, dann erkennen wir — unabhängig davon, daß bereits Mexia, eine von Marlowes Quellen, den Gedanken des "sic transit gloria mundi" an den historischen Stoff herangetragen hat — daß Marlowe den Vergänglichkeitsgedanken seiner Zeit und des zeitgenössischen Dramas nicht nur hier und dort in traditioneller Form aufgenommen, sondern ihn vertieft und in seinen drei bedeutendsten Dramen, "Tamburlaine", "Faustus" und "Edward II." zu einem entscheidenden Motiv gestaltet hat.

Im "Faustus" ist es der letzte Akt, der von dem Gefühl irdischer Vergänglichkeit erfüllt ist. Wenn Faust von den Studenten, denen er seine Verdammnis mitgeteilt hat, gefragt wird (F V, 2, 32): "Is all our pleasure turn'd to melancholy?" so liegt in dieser Frage, über ihre rein dramatisch-szenische Funktion hinaus, der tiefste Gehalt. Es ist die bange Frage des das Leben bejahenden und in seiner Fülle ausschöpfenden Renaissancemenschen, der im letzten Grunde seines Wesens seine und seiner Lebensfreuden Vergänglichkeit mit Schrecken wahrnimmt.

Manche der welt- und lebensfreudigsten Renaissancemenschen flohen die Welt und beendeten ihr Leben im Kloster. Sie zogen dem "active life" des Staatsmannes, Soldaten, Beamten usw. das "contemplative life" des Mönchs oder Philosophen vor. Diese Unterscheidung ist grundlegend für ein Verstehen der ethischen Philosophie der Renaissance. Sie begegnet uns immer wieder in der Literatur dieser Periode. Unter Marlowes Gestalten, die durchgängig dem "active life" angehören, ist Edward II. der Vertreter des "contemplative life" (E IV, 6, 20).[107] Edward II. ist ein kennzeichnendes Beispiel des "sic transit gloria mundi". Es ist kein Zufall, daß gerade der V. Akt von "Edward II." die vielleicht künstlerisch größte dramatische Leistung Marlowes darstellt. In

107) E IV, 6, 17 ff. ist die grundlegende Stelle.

diesem Akt hat das Vergänglichkeitsgefühl der Renaissance einen im Drama zuvor nicht erreichten Ausdruck gefunden. Vor Shakespeare hat kein englischer Dichter die Vergänglichkeit irdischen Wesens so erschütternd dargestellt wie Marlowe in E V, 5, 58 ff. Edward II., im Kerker, spricht zu Lightborn, der gekommen ist, Edward II. zu ermorden:

"And there in mire and puddle have I stood
This ten days' space; and, lest that I should sleep,
One plays continually upon a drum.
They give me bread and water, being a king;
So that, for want of sleep and sustenance,
My mind's distempered, and my body's numb'd,
And whether I have limbs or no I know not.
O, would my blood dropp'd out of every vein,
As doth this water from my tattered robes.
Tell Isabel, the queen, I look'd not thus,
When for her sake I ran at tilt at France,
And there unhors'd the duke of Cleremont."

In den drei letzten Zeilen ist dieses Gefühl der Vergänglichkeit und der persönliche Schmerz Edwards II. zu großartiger dramatischer Wucht zusammengeballt. Neben dieses Bild, das uns hier von Edward II. gegeben wird, ist das in E I, 1, 51 ff. von Gaveston gegebene zu halten, um die ganze Erschüttertheit des Renaissancemenschen, die er bei dieser Szene empfunden hat, nachzuempfinden.

Als Gegengewicht gegen das Gefühl irdischer Vergänglichkeit übernahm die Renaissance die Vergänglichkeitströstung der stoischen Philosophie. Auch für diese Seite der Lebenshaltung der Renaissance finden wir kennzeichnenden Ausdruck bei Marlowe. Bei seiner gemeinsamen Gefangennahme mit Spencer jun. sucht Baldock diesen zu trösten. Ihnen steht der sichere Tod bevor, der sie für immer von Edward II., ihrem Herrn, trennen wird (E IV, 6, 106 ff.):

"Make for a new life, man; throw up thy eyes
And heart and hand to heaven's immortal throne,
Pay nature's debt with cheerful countenance;
Reduce we all our lessons unto this,
To die, sweet Spencer, therefore live we all;
Spencer, all live to die, and rise to fall."

Mit derselben Gefaßtheit wie Baldock geht Mortimer jun. in den Tod. Er sagt sich, daß er das Höchste, was er in seinem Leben erreichen konnte, erreicht hat. Nun heißt es für ihn "to end his life with resolution" (vgl. JM V, 5, 80):

"Base Fortune, now I see, that in thy wheel
There is a point, to which when men aspire,
They tumble headlong down: that point I touch'd,
And, seeing there was no place to mount up higher,
Why should I grieve at my declining fall?
Fare well, fair queen; weep not for Mortimer,
That scorns the world, and, as a traveller,
Goes to discover countries yet unknown." (E V, 6, 59 ff.).

Im letzten Grunde konnte aber auch die stoische Philosophie das Vergänglichkeitsbewußtsein des Renaissancemenschen nicht trösten oder gar zum Schweigen bringen. Die großen Gestalten Marlowes, wie Tamburlaine und Faust, kämpfen gegen die Vergänglichkeit an, und die stoische Tröstungsphilosophie ist ihnen fremd. Züge der stoischen Philosophie zeigen sich eigentlich nur in "Edward II.", dem spätesten von Marlowes Werken. Mag sein, daß Marlowe in seinen letzten Lebensjahren der stoischen Philosophie zugänglicher war als in den stürmisch drängenden Jugendjahren auf der Universität. Jedenfalls bedeutet der Tod und die Vergänglichkeit auch bei Marlowe das Infragestellen der gesamten Lebensanschauung der Renaissance. Marlowe hat bei der Kürze seines Lebens die Kluft zwischen der "gloria mundi" und ihrer Vergänglichkeit nicht überwinden können. Vielleicht hat er noch nicht einmal um diese Ueberwindung ernsthaft gerungen. Das endgültige Scheitern dieses Versuches des Renaissancemenschen, den Tod und die Vergänglichkeit alles Irdischen in harmonischen Einklang mit der "gloria mundi" der Renaissance zu bringen, und damit der Durchbruch des neuen Lebensgefühls, das wir Barock nennen, hat unter dem Genie Shakespeares, als dem Vollender und Ueberwinder der Renaissance, seinen ewigen Ausdruck gefunden. In der Totengräberszene des "Hamlet" (II, 2, 328) bricht die Welt der Renaissance zusammen vor jener Frage, die das Vergänglichkeitsgefühl des Menschen an die "gloria mundi" stellt:

"What is this quintessence of dust?"

VI. Das Verhältnis von "Beauty" und "Virtue" beim Mikrokosmos Mensch.

"Beauty" und "Virtue" sind miteinander auf das engste verbunden, sie bedingen sich gegenseitig, genau so wie "natura naturans" und "natura naturata", deren Prinzipien sie verkörpern, einander bedingen. Nur aus der "Virtue" heraus kann "Beauty" entstehen, und für die höchste "Virtue" bildet den einzigen ebenbürtigen Gegenwert die höchste "Beauty". Dies ist der Sinn von Tamburlaines Worten in T_1 III, 3, 117 ff.:

"Zenocrate, the loveliest maid alive,
Fairer than rocks of pearl and precious stone,
The only paragon of Tamburlaine";

Aus dieser Anschauung erklärt sich auch, daß der Besitz der Schönheit für den Machtmenschen Tamburlaine wertvoller sein kann als selbst der Besitz der Macht. In T_1 I, 2, 90 f. sagt Tamburlaine zu Zenocrate:

"Thy person is more worth to Tamburlaine
Than the possession of the Persian crown."

Der Besitz der höchsten "Beauty", verkörpert in Zenocrate, wird zum gerechten Preis der höchsten "virtue", verkörpert in Tamburlaine (T_1 I, 2, 36 f.):

"But lady, this fair face and heavenly hue
Must grace his bed that conquers Asia,"

Es ist die "Virtue", die der "Beauty" ihre Unvergänglichkeit gibt. Wie die "Virtue" den Kosmos erhält, so erhält sie auch die Schönheit, denn sie stellt das zeugende und erhaltende Prinzip dar. Hiermit steht ein Thema der Renaissance in Verbindung, daß geradezu eine eigene Literaturgattung für sich allein ausmacht. Es ist das Thema, welches Marlowe in die Worte kleidet (HL I, 328):

"Beauty alone is lost, too warily kept."

Oder wie Marlowe in HL I, 223 f. Leander zu Hero sprechen läßt:

"Nor heaven, nor thou, were made to gaze upon;
As heaven preserves all things, so save thou one."

Wie der Himmel alle Dinge erhält, so soll Hero jenes ihr anvertraute Gut, die Schönheit, erhalten durch Nachkommenschaft. Demselben Gedanken gibt Marlowe in einem anderen Vergleich Ausdruck (HL I, 241 f.):

"Ah simple Hero, learn thyself to cherish,
Lone women like to empty houses perish."

Welch allgemeine Geltung diese Anschauung in der Renaissance hatte, geht u. a. daraus hervor, daß von Shakespeares Sonnetten die ersten 17 der Ausgabe von 1609 diesem Thema gewidmet sind. Sie werden daher von den Engländern gewöhnlich "Propagation" oder "Procreation Sonnets" genannt. In diesen "Fortpflanzungs- oder Zeugungssonnetten" ermahnt der Dichter seinen Freund in eindringlicher Weise, zu heiraten und so für Nachkommenschaft zu sorgen, damit seine herrlichen Körper- und Geistesgaben auf die Kinder vererbt werden und solche Schätze der Natur nicht ungenützt verkümmern. Die Schönheit und die Werte des Kosmos müssen erhalten bleiben. Darum heißt es, die Schönheit zu nutzen, weil sie sonst unwiderbringlich verloren geht. In diesem Sinne läßt Marlowe Leander von der Schönheit sagen (HL I, 247 f.):

"But this fair gem, sweet in the loss alone,
When you fleet hence, can be bequeath'd to none."

Zu diesem Ausspruch Leanders findet sich als Parallele Shakespeares Sonnett IV, 13—14:

"Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
Which used, lives th'executor to be."

Die menschliche "virtue" findet ihre Verkörperung im Manne, bei Marlowe vor allen in den Gestalten von Tamburlaine und

Faust. Die menschliche "Beauty" findet ihre Verkörperung in der Frau, so in Helena, Hero und Zenocrate. Insbesondere ist Helena ein Inbild der "Beauty". Wie nun aber der Kosmos seine höchste Sichtbarwerdung und Vollendung nur in der Vereinigung von "Beauty" und "Virtue" findet, so ist es auch beim Mikrokosmos des Menschen. Das Vollkommenheitsideal des Menschen verlangt die Vereinigung von vollendeter Schönheit und Lebenskraft. Dies erklärt uns, warum Marlowe seinen Tamburlaine, der historischen Ueberlieferung entgegen, mit Schönheit ausstattet. Nur so konnte Tamburlaine, neben Faust, zu Marlowes vollkommenster Renaissancegestalt werden. Ueber die Vereinigung von "Beauty" und "virtue" in der Gestalt Tamburlaines selbst hinaus hat Marlowe Tamburlaines "virtue" mit Zenocrates "Beauty" gepaart. Auch in der Gestalt des Faust finden wir Marlowes leidenschaftliches Sehnen, das "im Irdischen die Schöpferkraft der Persönlichkeit mit überpersönlichem Gehalt zu erfüllen und in der Liebe zur Schönheit des Daseins, in deren künstlerisch-poetischer Gestaltung die Wiedergeburt des Menschen, die Umfassung des Göttlichen sucht." [108]

"Beauty" und "Virtue" streben einander zu, um durch ihre Vereinigung die Vollkommenheit zu schaffen. Nicht nur die "virtue" des Mannes strebt nach dem Besitz der "Beauty", verkörpert in der Frau, auch die "Beauty" der Frau strebt nach dem Besitz der "virtue", die der Mann verkörpert. In den folgenden Versen (T_1 III, 2, 54 ff.) ist die "virtue" des Mannes durch "mighty" ausgedrückt, entsprechend T_1 I, 2, 24, wo Tamburlaine von sich als "My mightiness" spricht. Zenocrate sagt in der angeführten Stelle:

> "And higher would I rear my estimate
> Than Juno, sister of the highest god,
> If I were matched with mighty Tamburlaine."

In welcher Weise wirkt die "Beauty" der Frau auf die "virtue" des Mannes ein? Auf diese Frage gibt uns Tamburlaine Antwort (T_1 V, 2, 115 ff.):

> "Save only that in beauty's just applause,
> With whose instinct the soul of man is touched,
> And every warrior that is rapt with love
> Of fame, of valour, and of victory,
> Must needs have beauty beat on his conceits,"

Von den Tugenden männlicher "virtue" sind hier, entsprechend Tamburlaines Charakter, die des "warrior" besonders hervorgehoben: "love of fame, of valour, and of victory". Im Mittelpunkt aller Mannestugenden steht die "valour". Die Tapferkeit ist im Sinne Brunos [109] der Hort aller anderen Tugenden, der Schild der Gerechtigkeit und der Turm der Wahrheit: uneinnehmbar von

108) Burdach, p. 112.
109) Spaccio della bestia trionfante, Dial. III, terza parte. Op. ital., p. 486 ff.

den Lastern, unbesiegbar durch Leiden, ausdauernd gegen Gefahren, streng gegen die Begierden. Sie ist — wie wir bereits wissen — die Bezwingerin der Fortuna. Auf die Tapferkeit als die bedeutendste Mannestugend übt die Schönheit der Frau und ihr Beifall den größten Ansporn aus, ja, in geheimnisvoller Weise ist ein Empfinden der Schönheit mit der Tapferkeit untrennbar verbunden. Marlowe selber wird sich im Laufe des "Tamburlaine" mehr und mehr klar über den seltsamen Konflikt, der zwischen dem Dienst der Tapferkeit und dem Dienst der Schönheit besteht, von dem die Tapferkeit dennoch abhängig ist.[110]

Ueber dieses innere Verhältnis der Schönheit zu der Tapferkeit hinaus wird der Mann (Mensch) von der Schönheit in seinem innersten Wesen unmittelbar ergriffen ("the soul of man is touched") und zwar in einer unbewußten, instinktiven Weise. Schönheit ist eine bezwingende Macht im Dasein des Renaissancemenschen. Aeneas' Worte bei seiner Trennung von Dido (D IV, 3, 46) könnten daher sehr wohl aus dem Munde eines Renaissancemenschen stammen:

"I fain would go, yet beauty calls me back."

Auch Faust will bei der Schönheit (Helena) in inniger Verschmelzung, wie ein Kuß sie darstellt, verweilen (F V, 1, 112):

"Here will I dwell, for heaven is in these lips",

Die Seele des Renaissancemenschen fliegt der Schönheit zu, so wie Fausts Seele Helena zufliegt bei ihrem Kuß (F V, 1, 110 f.):

"Her lips suck forth my soul: see where it flies! —
Come Helen, come, give me my soul again."

Indem sich das ganze Lebensgefühl der Renaissance auf die Schönheit gründet, ist der Mensch dieser Zeit für das Erleben der Schönheit unmittelbar und leicht zugänglich. Sein ganzes Wesen antwortet spontan ("at first sight") auf den Anruf der Schönheit. Mit Marlowes Worten mag dies so ausgedrückt werden (HL I, 176):

"Who ever lov'd, that lov'd not at first sight?"

Der brutalste und ungebildetste Mensch ist dem Einfluß der Schönheit in ihrer Gegenwart unterworfen. Von Leanders männlicher Schönheit heißt es (HL I, 77 f.):

"Had wild Hippolytus Leander seen,
Enamoured of his beauty had he been:
His presence made the rudest peasant melt,
That in the vast uplandish country dwelt;"

Fest, wie mit Ketten gebunden, haftet der Blick des sinnesfrohen Renaissancemenschen an dem Schönen, so wie Aeneas' Blick an Didos Schönheit haftet (D V, 1, 113 f.).

Die Verbindung von "virtue" und "Beauty" erfolgt bei dem Menschen in der "Love". Der Anruf des Schönen ruft im Men-

110) Vgl. Ellis-Fermor, "Tamburlaine" Introd., p. 53.

schen Liebe hervor. Tamburlaine und Zenocrate, Aeneas und Dido, Hero und Leander sind die drei Liebespaare in Marlowes Werk. Aus eigenem heraus ist von Marlowe nur das Verhältnis von Tamburlaine und Zenocrate gestaltet worden. Um so charakteristischer wird Marlowes Auffassung hier offenbar. Tamburlaines Existenz ist infolge der Bindung von "virtue" und "Beauty" durch Zenocrates Tod zutiefst gefährdet, denn Zenocrates Tod bedeutet für Tamburlaine das Schwinden der Schönheit aus dem Kosmos. Den Verlust, den Tamburlaine durch Zenocrates Tod erleidet, kann er nicht überwinden (T_2 II, 4, 127 f.):

"Though she be dead, yet let me think she lives,
And feed my mind that dies for want of her."

Im Tod von Zenocrate, in dem Verlust ihrer Schönheit liegt, wie Marlowe psychologisch fein ausführt, die Wurzel vom Tode Tamburlaines und seiner "virtue".[111]

VII. Der Lebensablauf des Kosmos.

Der Kosmos ist göttlichen Ursprungs, und in ihm walten göttliche Mächte. Daß der Kosmos als Gebilde nicht von Anfang an war, sondern erst aus dem Chaos entstanden ist, zeigt T_2 III, 4, 75 f. Aber wenn auch der Kosmos als "natura naturata" nicht von Anfang an bestand, so bestanden doch die göttlichen, kosmischen Kräfte der "Nature" ("natura naturans") von Ewigkeit. Der göttliche Ursprung des Kosmos, sowohl des Makrokosmos des Universums wie auch des Mikrokosmos der Erde findet seinen Ausdruck in Stellen wie T_1 V, 2, 19:

". . . . . the powers divine have made the world",

F. II, 2, 77:

". . . . . God that made the world,"

sowie in der Bezeichnung Gottes als "heaven's great architect" (E IV, 5, 31). Wir dürfen uns nicht daran stoßen, daß Marlowe sowohl von dem einen Gott des Christentums spricht als auch von den Göttern der Antike und von göttlichen Mächten, z. B. von den "immortal powers" (E V, 3, 37). In der Dichtung der Elisabethaner, wie in der gesamten Dichtung der Renaissance, ist die ständige Vermischung von heidnischem und christlichem Gedankengut durchaus geläufig, und bei kaum einem Dichter ist sie so entwickelt wie gerade bei Marlowe. Wir werden daher gut tun, wenn wir für den Zweck der vorliegenden Betrachtung unter "Jove", "God", "the gods", "the powers divine", "heaven" einzig und allein die allgemeinen immanenten göttlichen Kräfte des Kosmos verstehen, ohne

111) Vgl. das in Kap. V über das Vergänglichkeitsbewußtsein Gesagte.

theologische Unterschiede der Deutung künstlich aufzeigen zu wollen. Daß z. B. mit "Jove" in der Renaissance oft der Gott des Christentums bezeichnet wurde — so auch bei Dante — dafür bringt Briggs mehrfache Belege.[112]

Allein "God" scheint bei Marlowe einen etwas bestimmteren Begriff zu umfassen. Im "Tamburlaine", wo alle oben angeführten Bezeichnungen der göttlichen Mächte in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit auftreten, scheint "God" allgemein dazu verwendet zu sein, um Marlowes tiefste Auffassung einer höchsten göttlichen Gewalt zu bezeichnen.[113] Allerdings kommt "Jove" diesem Gebrauch von "God" oft recht nahe. Im "Faustus" ist "God" immer der jüdische Gesetzgeber, erbarmungslos und gerecht. "God" steht in diesem Fall für das Gesetz, durch welches Sünde mit geistigem Tode bestraft wird[114]; er ist der "just and dreadful punisher of sin" (T_2 II, 3, 4).

Indem der Kosmos göttlichen Ursprungs ist, ist er selber göttlich, und das Leben im Kosmos vollzieht sich unter dem Wirken immanenter göttlicher Mächte. Leben aber beruht auf Bewegung, und der Ursprung aller Bewegung ist Gott. Gott ist der "great Primus Motor" (JM I, 2, 165).[115] T_1 IV, 2, 8 f. spricht diese Aristotelische Auffassung von Gott als "Primus Motor" aus:

> "The chiefest God, first mover of that sphere
> Enchas'd with thousands ever shining lamps,"

Wie die Bewegung und das Leben im Kosmos von den immanenten göttlichen Kräften ausgeht, so werden sie auch von eben diesen bestimmt und geleitet (D V, 1, 302 f.):

> ". . . . . ye gods, that guide the starry frame,
> And order all things at your high dispose,"

Und so gestaltet sich das Leben des Kosmos in allen seinen Einzelheiten in festen Bahnen, es ist "pre-ordained" (T_1 V, 2, 339):

> "Then, as the powers divine have pre-ordained,"

Die lebensabrollenden göttlichen Mächte des Kosmos sind "Providence" und "Fortune". Die drei Mächte, die das Leben des Menschen bestimmen, finden wir in T_1 II, 1, 33 f. in Zusammenhang vorgeführt. Von Tamburlaine heißt es:

> "Nature doth strive with Fortune and his stars
> To make him famous in accomplished worth."

Die "Nature" gibt dem Menschen den "human character", die "stars" treten für die "Providence" ein. Diese zeigt sich außer in der Gestalt der "stars" in "Fate(s)" und "Destiny", welches letzte Marlowe mit Vorliebe zur Bezeichnung des menschlichen Schicksals

112) "Edward II.", p. 186 f.
113) Vgl. Ellis-Fermor, Christopher Marlowe, p. 32.
114) Vgl. ebd., p. 78.
115) Vgl. Ellis-Fermor, "Tamburlaine", Anm. zu zit. Stelle.

verwendet. "Providence, Fortune, and human character" sind ganz allgemein für den Elisabethaner die Geschichte machenden Kräfte.[116] Kein dramatischer Held verkörpert diese drei Kräfte mehr als Tamburlaine. Denn, wie es aus dem angeführten Zitat hervorgeht, wendet sich die "Fortune" nie von ihm ab, als Hand der "Providence" wird er "the Scourge of God" genannt, und drittens ist er eine kraftvolle Persönlichkeit, von dem "spirit" unvergleichlicher "virtue" durchpulst.

Der Lebensgang eines jeden Teiles des Kosmos, so z. B. des Menschen, ist durch die "Providence" unabänderlich von Ewigkeit her bestimmt. Die Unabänderlichkeit des Schicksals spricht Jupiter in D I, 1, 82 f. Venus gegenüber aus:

> "Content thee, Cytherea, in thy care,
> Since thy Aeneas' wandering fate is firm,"

Das Schicksal des Menschen bewegt sich in genau so festgesetzten, unabänderlichen Bahnen wie die Gestirne. Alles bildet im Kosmos eine Ganzheit. Jedes steht zu Jedem in Beziehung. Die große Bedeutung der Astrologie im Leben des Renaissancemenschen, die in Marlowes Dramen einen kennzeichnenden Niederschlag findet, ist von hier aus zu verstehen.

Es war die Erkenntnis von der Harmonie des Kosmos, die zu dem Verlangen führte, die Gesetzlichkeit im Weltgeschehen auch auf das Einzelschicksal zu beziehen. Mit dieser an sich wissenschaftlichen Seite der Astrologie hatte sich früh die Symbolik der Mystik verbunden. Sie stammte aus griechischen, arabischen und babylonischen Quellen und gründete sich auf den Glauben, daß die Himmelskörper einen Einfluß auf das Leben des Menschen ausüben. Als Zweck und Ziel der Astrologie ergab es sich, das irrationale Element auszuschalten und den guten und bösen Einfluß der Sterne durch genaue Vorherbestimmung ihres Laufes zu errechnen. Diese Vorherbestimmung des Laufes der Gestirne war reine Astronomie, reine Wissenschaft. So sehen wir, daß Wissenschaft und Pseudo-Wissenschaft in der mittelalterlichen Astrologie sich mischen. Die Astrologie gab dem Menschen des Mittelalters und der Renaissance nicht nur eine gewisse Sicherung, sondern er lernte zugleich begreifen, daß sein Schicksal nicht nur eine Reihe von Zufällen war, sondern einem höheren Gesetz unterstand.[117] Auch darin, daß Faust die Astrologie (bzw. Astronomie) in F II, 2, 34 als "divine" bezeichnet, zeigt sich die Hochschätzung, die die Astrologie in der Renaissance genoß.

Der Renaissancemensch glaubt also mit Hilfe der Astronomie den Weg der "Providence" hinsichtlich des menschlichen Schicksals einigermaßen sicher erkennen zu können. Charakter wie zukünftiger Lebensweg offenbaren sich in dem Stand der Gestirne am Tage

116) Vgl. Briggs, "Edward II.", p. XCV.
117) Meissner, p. 160 f.

der Geburt. Unter anderem bestimmt der Stand der Gestirne am Tage der Geburt das Temperament eines Menschen. Nie wieder wird, so sagt Tamburlaine, der Stand der Gestirne so günstig zueinander sein wie am Tage seiner eigenen Geburt. Daher wird kein Mensch nach Tamburlaine je dessen Vollkommenheit erreichen. Dies ist für unsere Betrachtung ein Beweis mehr dafür, daß Tamburlaine von Marlowe bewußt mit aller Vollkommenheit begabt worden ist. Die göttlichen Mächte ("Heaven"), die die Stellung der Gestirne bestimmen, haben Tamburlaine angezeigt, daß nie wieder ein Eroberer so berühmt werden soll wie er. Dieser Ruhm ist aber nichts anderes als der Ausdruck von Tamburlaines vollkommener "virtue" (T_2 III, 5, 79 ff.):

> "Villain, the shepherd's issue, at whose birth
> Heaven did afford a gracious aspect,
> And join'd those stars that shall be opposite
> Even to the dissolution of the world,
> And never meant to make a conqueror
> So famous as is mighty Tamburlaine",

Ungünstig war der Stand der Gestirne am Tage von Mycetes' Geburt hinsichtlich dessen Charakterbildung. Wenigstens begründet so Cosroe seine Ansicht, Mycetes sei nicht "wise enough to be a king" (T_1 I, 1, 20). Cosroe weist darauf hin, daß bei Mycetes' Geburt (T_1 I, 1, 13 ff.)

> ". . . . . Cynthia with Saturn joined,
> And Jove, the Sun, and Mercury denied
> To shed their influence in his fickle brain!"

Der Anteil des Mondes an Mycetes' Wesen besteht in dessen Wankelmütigkeit, Saturn gab ihm die geistige Schwerfälligkeit und Trägheit. Mycetes ermangelt der leichten und sicheren Lebensführung des Jupiter, der spendenden Milde der Sonne und des scharfen, kritischen Verstandes des Merkur.[118]

Die Sterne leiten gleichsam den Lebensweg des Menschen. Dies entnehmen wir Zenocrates Worten an Tamburlaine (T_1 V, 2, 296):

> "Thou that, in the conduct of thy happy stars,"

Diese "happy stars" begleiten Tamburlaine sein ganzes Leben hindurch. Rückschauend kann daher Techelles von Tamburlaines Lebensschicksal sagen (T_2 V, 3, 24 f.):

> ". . . his birth, life, health and majesty
> Were strangely blessed and governed by heaven,"

Cosroes Gestirne dagegen schließen sein Leben zu einem "loathsome circle" zusammen (T_1 I, 6, 36 f.):

> ". . . . . all the stars that make
> The loathsome circle of my dated life."

Auch Faust verweist sein Lebensschicksal und sein tragisches Ende

118) Vgl. Ellis-Fermor, "Tamburlaine", Anm. zu zit. Stelle.

auf den Stand der Gestirne am Tage seiner Geburt (F V, 2, 161 f.):

"You stars that reign'd at my nativity,
Whose influence hath alloted death and hell,"

Gerade die mächtigsten und durch ihre Stellung unabhängigen Menschen, die Könige, empfinden ihr Unterworfensein unter ein über sie hinwegschreitendes Schicksal besonders hart und klagen die Sterne an, wie Edward II. in E IV, 6, 62 f.:

". . . . . O my stars!
Why do you lour unkindly on a king?"

Der Geburtstag, mit welchem der Mensch zu seinem Schicksal in Beziehung tritt, kann für das ganze Leben "fatal" sein, wie für Barabas (JM I, 2, 193). In diesem Fall muß der Mensch "endure the malice of his stars" (vgl. T_1 V, 1, 43). Bajazeth muß zu seinem Leid erkennen, daß die höchsten Schicksalsmächte nicht ihm, sondern seinem Gegner Tamburlaine günstig sind (T_1 V, 2, 168 ff.):

"The heavens may frown, the earth for anger quake;
But such a star hath influence in his sword
As rules the skies and countermands the gods
More than Cimmerian Styx or Destiny."

Gestirne, Orakel ("oracles of heaven" in T_1 II, 3, 7) und Träume ("dreaming prophecies" in T_1 I, 1, 41) lassen den Menschen den Weg der "Providence" ahnen. Aus diesem Grunde ist Tamburlaines "fate" für ihn "long expected" (T_1 II, 3, 44), und der Glaube an die erlebte Offenbarung seines Schicksals gibt ihm die alles überwindende Tatkraft. In diesem festen Vertrauen auf das ihm offenbarte Schicksal kann Tamburlaine Theridamas herausfordern, auf ihn einzuhauen. Er würde sich nicht wehren, denn Jupiter selbst würde seine Hand ausstrecken, um den Schlag abzuhalten (T_1 I, 2, 177 f.). Noch ist die Zeit nicht gekommen, da Tamburlaine sterben soll:

"Draw forth thy sword, thou mighty man at arms,
Intending but to raze my charmed skin,
And Jove himself will stretch his hand from heaven
To ward the blow, and shield me save from harm."

Die "Fortune" gibt die "opportunities", d. i. die Zufälle und Gelegenheiten, damit die "Providence" sich erfüllen kann. In diesem Sinne ist F I Prologue 7 f. aufzufassen:

"Only this, Gentles — we must now perform
The form of Faustus' fortunes, good or bad:"

"Good or bad" kann die "Fortune" für den Menschen ausfallen. Die einzelnen "fortunes" machen das "fate" des Menschen aus. Daß die "Fortune" im wesentlichen (aber nicht nur) die "opportunities" für die Erfüllung der "Providence" gibt, geht aus T_1 I, 1, 123 ff. hervor:

"This should entreat your highness to rejoice
Since Fortune gives you opportunity
To gain the title of an emperor."

Die "Fortune" ist der höchsten Gewalt im Kosmos, der "Providence", "God" oder "Heaven" ebenso wie das "Fate" unterstellt, sie ist also gewissermaßen nur ein Organ derselben. Dies entnehmen wir den Schlußworten des "Jew of Malta". Der Dank an das Schicksal für den glücklichen Ausgang, die Aussöhnung der Parteien und die gerechte Bestrafung des Juden gebührt

> "Neither to Fate nor Fortune, but to Heaven".

Daß "Fate" der "Providence" untergeordnet ist, geht ferner aus D III, 3, 80 hervor:

> "O God of heaven, turn the hand ot Fate . . . .".

Innerhalb des sich abrollenden Lebens im Kosmos bildet die "Fortune" das irrationale, unberechenbare Element. Indem nun der Mensch in der Renaissance sich seines Selbstwertes bewußt wird und die Eigengesetzlichkeit seines individuellen Daseins erstrebt, tritt der "Fortune" die Kraft menschlicher "virtue" entgegen. Dem Schicksal tritt der seiner selbst gewisse und sich selbst vertrauende Wille gegenüber. Wir selbst sind es, die die "Fortuna" zur Göttin machen, während in Wahrheit das Schicksal die "Tochter der Seele" ist: "sors animae filia".[119]

So hebt ein Ringen der menschlichen "virtue" gegen die "Fortune" an. Je größer die "virtue" des Individuums, umso geringer die Macht der "Fortune". Die "Fortune" zeigt dort ihre Macht, "where vertue is not ordeind to resist her."[120] Machiavelli hält es für wahrscheinlich, daß die "Fortuna" über vielleicht die Hälfte unserer Handlungen gebietet, wir selber aber über die andere Hälfte oder etwas weniger.[121] Diese Anschauung liegt Tamburlaines Lebenshaltung zugrunde. Ihr entsprechend ist in T_1 II, 3, 11 "my fortunes and my valour" zu deuten. "Fortune" und "valour" — als Vertreterin menschlicher "virtue" — bestimmen Tamburlaines Erfolg. Daher begegnet uns bei Marlowe wiederholt die Gegenüberstellung dieser beiden Kräfte. Nicht darf sich der Mensch in blindem Vertrauen freiwillig der "Fortune" ausliefern, sondern er muß ihr möglichst viel an Einfluß abringen. Wenn Amyras nach Besiegung und Gefangennahme der türkischen Könige Tamburlaine den Vorschlag macht, die Gefangenen freizugeben, damit sie ebenbürtigere Macht zum Kampf gegen Tamburlaine ins Feld stellen könnten, lehnt daher Tamburlaine diesen Vorschlag ab (T_2 IV, 1, 86 f.):

> "No, no Amyras; tempt not Fortune so.
> Cherish thy valour . . . . ."

Wer Erfolg im Leben ernten will, muß die "Fortune" hart anpacken "because Fortune is a mistresse; and it is necessary, to

119) Pico della Mirandola, In astrologiam IV, 4. Op., p. 359.
120) Machiavelli, The Prince XXV, p. 114.
121) ebd., p. 113.

keep her in obedience, to ruffle and force her: and we see, that she suffers her selfe rather to be masterd by those, than by others that proceed coldly. And therefore, as a mistresse, shee is a friend to young men, because they are lesse respective, more rough, and command her with more boldnesse." [122]

Hoch über das zuerteilte Schicksal der "Fortune" erhebt sich die "aspiration" menschlicher "virtue" (E III 3, 70 ff.):

> "What Mortimer! can ragged stony walls
> Immure thy virtue that aspires to heaven?
> No, Edward, England's scourge, it may not be;
> Mortimer's hope surmounts his fortune far."

Die "inconstancy" der "Fortune" (T_2 III, 1, 30) zu brechen und selber "to turn Fortune's wheel about" (vergl. T_1 I, 2, 174) ist das Bestreben aller großen Marloweschen Gestalten, die die "virtue" in der einen oder anderen Weise verkörpern. Es kann sein, daß die "fortunes" eines solchen Menschen "approve" (vgl. T_1 II, 3, 2). Dann mag von ihm, wie von Tamburlaine, gesagt werden, daß er (T_1 V, 2, 311 ff.).

> ". . . . . hath Fortune so at his command,
> That she shall stay and turn her wheel no more,
> As long as life maintains his mighty arm."

Ueber die "Fortune" aber sich erheben kann der Mensch nicht. Im Grunde ist jedes günstige Los des Menschen eine "favour" der "Fortune". Gerade an dem Ringen des Menschen gegen die Unberechenbarkeit der "Fortune" offenbart sich jenes Vergänglichkeitsbewußtsein der Renaissance, das in Kapitel V seine Darstellung gefunden hat. Dies ist wohl nicht nur aus dem Gedanken der "superbia" zu verstehen, sondern aus dem Gefühl einer unheimlichen Bedrohung menschlicher Existenz durch irrationale Mächte. Immer stärker entwickelt sich dieser Vergänglichkeitsgedanke in der Renaissance und bringt schließlich den Umbruch zum Barock mit sich. Bei Faust und Mortimer ist es jedoch doch noch der reine Gedanke der "superbia", der ihren Sturz motiviert. Von Faust heißt es in F_1 Prologue 21 f.:

> "His waxen wings did mount above his reach,
> And, melting, heavens conspir'd his over-throw;"

Ebenso wird Mortimer jun., der in E V, 4, 69 von sich sagte:

> "Major sum quam cui possit fortuna nocere"

infolge der "superbia" von seiner Höhe jäh herabgestürzt (E V, 6, 56 ff.):

> "Base Fortune, now I see, that in thy wheel
> There is a point to which when men aspire,
> They tumble headlong down: that point I touch'd,"

Die Bedeutung der "Fortuna" für die Renaissance kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Die "Fortuna" stellte mit ihrer

122) Machiavelli, The Prince XXV, p. 117.

Irrationalität den Renaissancemenschen vor ein Problem, das er nicht zu lösen vermochte. Das Lebensgefühl des Barock dagegen übernahm diese Irrationalität des menschlichen Daseins und machte sie zu einer seiner wesentlichen Grundlagen. Marlowe selber, obwohl nur zehn Jahre vom "Hamlet" entfernt, steht in dieser Hinsicht mitten in der Renaissance. Er übernimmt den Fortuna-Begriff, wie er ihn vorfindet. Das Gefühl einer Umbruchsstimmung kündigt sich noch in keiner Weise an.

VIII. Zusammenfassung.

Wir hatten uns zur Aufgabe gestellt, Marlowes Welt- und Lebensschau durch das Erkennen der ihr zugrunde liegenden Prinzipien in ihrer Ganzheit zu deuten und ihre Verwurzelung in der Renaissance aufzuzeigen. Als die der Anschauung der Renaissance und der Anschauung Marlowes zugrunde liegenden Prinzipien haben wir vier Begriffe erkannt: "nature", "Beauty", "Virtue" und "Providence".

Dem Dasein zugrunde liegt die "nature", die als Kosmos des Universums "natura naturans" und "natura naturata" in einem ist. Die "natura naturans" bildet den Gehalt des Kosmos. Sie ist als die immanente göttliche Weltseele aufzufassen und erlebt ihre Sichtbarwerdung und Vollendung in der "Virtue". Die "natura naturata" bildet die Gestalt des Kosmos. Sie stellt die lebendigen, organischen Schöpfungen der "natura naturans" dar und erlebt ihre Sichtbarwerdung und Vollendung in der "Beauty". Diese drei Elemente machen das Dasein des Kosmos aus, mit seiner Existenz ("nature"), seinem Gehalt ("Virtue") und seiner Gestalt ("Beauty"). Der Lebensablauf des Daseins als Kosmos vollzieht sich unter dem Wirken der "Providence".

Die vollendete Schöpfung der "natura naturans", die wir nach dem Marloweschen Wortgebrauch mit "Nature" (großer Anfangsbuchstabe!) bezeichnen, ist der Mensch. Es ist der Gedanke des Mikrokosmos Mensch und der "humanitas", der dem Menschen in der Renaissance die Mittelpunktsstellung im Universum gibt. Im Mikrokosmos des Menschen verdichtet sich der Makrokosmos des Universums zu seinem Kern. Alle Züge des Kosmos lassen sich daher am Menschen aufweisen. Diese Tatsache bildet den Grund warum wir an Marlowes Menschengestalten die kosmische Anschauung der Renaissance in ihrer Ganzheit ableiten können.

Dank der Fähigkeiten seines göttlichen Geistes und seiner göttlichen Seele ist der Mensch der eigentliche Urheber des Kosmos, indem er diesen als solchen erkennt durch den menschlichen Begriff der Harmonie. Der Kosmos entsteht unter dem Wirken des menschlichen Geistes, der dem Unendlichen immer weitere

Sphären abringt — vergl. Marlowes "still climbing after knowledge infinite" — und sie dem Kosmos angliedert. Damit ist der Kosmos ein werdender und nicht ein statischer, in sich ruhender, wie in der Antike.

Natur und "humanitas" geben dem Kosmos sein Wesen. Alles Nichtmenschliche tritt auf die Seite des A-Kosmischen. Dies zeigt uns der Begriff des "monster". Indem Natur und Kosmos in eins zusammenfallen, bedient sich Marlowe des Wortes "nature" und seiner Ableitungen zur Bezeichnung des Kosmischen in seinen verschiedenen Erscheinungsformen. Der Gebrauch von "unnatural" in "Edward II." weist uns darauf hin, daß der Staat als kosmischer Lebensorganismus empfunden wird. Mit "unnatural" werden alle Kräfte bezeichnet, die der "nature" (d. i. Kosmos) des Staates entgegen sind.

Seiner Gestalt nach erlebt der Kosmos seine Sichtbarwerdung und Vollendung in der "Beauty". Diese gründet sich auf die Harmonie. Die Harmonie macht die Schönheit zum geoffenbarten Gesetz des Kosmos. In zwei Formen tritt die "Beauty" in Erscheinung, in der "architecture" und in der "glory". Die wesentlichen Prädikate der "architecture" sind: "mould", "form", "mettle", "proportion", "balance", "joint" und "frame". Die a-kosmischen Gegenprädikate sind: "missshapen stuff" und "dissolution". Die wesentlichen Prädikate der "glory" sind: "lamp", "bright", "radiant", "fair". A-kosmische Gegenprädikate der "glory" sind: "ugly", "black", "foul".

Seiner schöpferischen Lebenskraft und seinem Gehalt nach findet der Kosmos seine Sichtbarwerdung und Vollendung in der "Virtue". "Virtue" bezeichnet ursprünglich — seinem etymologischen Ursinn gemäß — das schöpferische Prinzip des Mannes und des Menschen überhaupt. Schon Dante überträgt dieses Prinzip, das von Anfang an vital-dynamischen Charakter hat, auf den Kosmos in seiner Ganzheit. In der Renaissance und bei Marlowe liegt in "Virtue" ein dreifacher Gehalt. Im weitesten Sinne bezeichnet "Virtue" das göttliche, immanente, schöpferische Prinzip des Kosmos, das "living fire". Zweitens bezeichnet "virtue" im Sinne von Machiavellis "virtù" jenes schöpferische Prinzip des Menschen, das den Staat zu einem organischen Kosmos macht. Mit seiner dritten Bedeutung kehrt "virtue" zu seinem Ursinn zurück. Es bezeichnet das schöpferische Prinzip des Menschen, das ihm seine Mittelpunktsstellung im Kosmos verleiht.

Diese dritte Bedeutung von "virtue", als der rein menschlichen Schöpfungskraft, liegt Marlowes Menschengestaltung und dem ganzen Wesen der Renaissance zugrunde. Auf ihr beruht die dynamische Naturauffassung der Renaissance und Marlowes, die Welt- und Lebensbejahung, die dramatische Lebenshaltung, der ruhelose Wissensdrang, die politische Tatkraft, die künstlerische Schöpfer-

kraft, die Entdeckung des Staates als eines natürlichen Organismus, die Befreiung des Individuums, mit allen Entartungen eines schrankenlosen Individualismus und die Erscheinung des "uomo universale". Ferner nimmt die "virtue" des Renaissancemenschen den Kampf mit der "Fortuna" auf und läßt manchen im Sinne der "superbia" gegen Gott und die Schicksalsmächte anstürmen.

Einen besonderen Ausdruck findet diese allgemeine menschliche "virtue" in der Persönlichkeit, in dem "spirit" des Individuums. Je größer die "virtue", desto größer die Leistung. Von diesem Grundsatz aus findet Tamburlaines Charakter seine tiefste Deutung. Tamburlaine ist der Vollender einer großartigen Vision, die von der dichterischen Phantasie des jungen Marlowe geboren ist. Es ist die Vision der Grenzenlosigkeit menschlicher "virtue", die uns auch in Faust in dieser einzig großartigen Form begegnet, in den späteren Dramen dagegen nicht mehr erscheint.

Der überschwenglichen Verherrlichung menschlicher "virtue" und der "gloria mundi" steht das Vergänglichkeitsbewußtsein der Renaissance gegenüber. Im "Tamburlaine", "Faustus" und "Edward II." beruht die Tragik des Helden allein auf seiner Vergänglichkeit. Anders als in der Vergänglichkeitsliteratur des 17. Jhs. steht der Erlösungsgedanke Marlowe fern. Im V. Akt von "Edward II." hat Marlowe unter dem Anhauche dieses Vergänglichkeitsgefühls eine seiner größten dramatischen Leistungen vollbracht.

Die "gloria mundi" und die "frailty of earth" stehen einander schroff gegenüber. Die Kluft zu überbrücken, hat Marlowe nicht versucht. Er steht noch mit beiden Füßen fest auf dem Boden der Renaissance, auch wenn das Vergänglichkeitsgefühl durch ihn eine im englischen Drama zuvor nicht erlebte Tiefe des Ausdrucks gefunden hat.

So erhebt sich vor uns das Bild des Renaissancemenschen Marlowe mit einer einzigartigen wuchtigen Größe und Lebendigkeit. Er ist die wahrhafte, lebendige Inkarnation der Renaissance. Alle Züge, die der Renaissance ihr Leben geben, jede einzelne ihrer Aeußerungen findet in Marlowes Werk einen sprechenden Ausdruck. Die ganze Mannigfaltigkeit und der überschäumende Reichtum, den die wiedererwachte "virtù" von Italien her ausströmte, strahlt hier in dichterischer Verdichtung auf. Wie Machiavelli in Italien, so ist Marlowe in England der Apostel menschlicher "virtue". Dies ist er mehr in seinen stürmischen Jugendjahren auf der Universität und in seinen ersten Dramen als in seinen letzten Lebensjahren. Die großartige Vision der "virtue" ist allein im "Tamburlaine" und "Faustus" gestaltet. Ganz offensichtlich liegt hier eine Wandlung in Marlowes Charakter zugrunde: es ist die Entwicklung seiner Reife. Und dies ist ein Punkt, der in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden konnte, der aber unbedingt einer näheren

Untersuchung bedarf. Wenn Marlowes Dramen uns sein Wesen auch nur für die kurze Spanne von sechs Jahren erhellen, so ist doch eine Entwicklung von Marlowes Charakter klar erkennbar. Aus Gehalt und Stil der Werke könnte diese Entwicklung sehr wohl erschlossen werden. Denn das dürfte durch die vorliegende Arbeit deutlich geworden sein: Marlowes dichterisches Werk stellt einen treuen Spiegel des Dichters und seiner Zeit, der Renaissance, dar.

Lebenslauf

Am 16. Februar 1916 wurde ich, Wolfgang, Leo Wielandt, als dritter Sohn des Pfarrers Lic. theol. Rudolf Wielandt und seiner Ehefrau Elisabeth, geb. Treiber, zu Berlin geboren. Ich bin evangelischer Konfession und besitze die deutsche Staatsangehörigkeit. Nach drei Vorschuljahren an der Stark'schen Höheren Knabenschule zu Berlin trat ich Ostern 1925 in das Staatliche Prinz Heinrichs-Gymnasium zu Berlin-Schöneberg ein, wo ich am 23. Februar 1934 das Abitur bestand. Nach halbjährigem Arbeitsdienst in Templin (Uckermark) begann ich im W. S. 1934/35 das Studium der Philologie an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, mit den Fächern Englisch, Deutsch, Geschichte und Philosophie. Mit dem fünften Semester wechselte ich zu Beginn des W. S. 1936/37 nach Marburg über und schloß hier mein Studium ab.

Meine akademischen Lehrer waren u. a.:
in Berlin: Galinsky, Horn, A. Hübner, Kläber, Petersen, Rupp, Scherer;
in Marburg: Berger, Deutschbein, Diffené, Héraucourt, Jaensch †, Mahnke †, Maync, Mommsen, W. Schmidt, L. Wolff.

Allen meinen Lehrern bin ich zu Dank verpflichtet. Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. M. Deutschbein. Zahlreiche fruchtbringende Anregungen habe ich in seinen Vorlesungen und Uebungen empfangen. Er ist es, der mir die Anregung zu vorliegender Arbeit gegeben hat, und unter seiner ständigen Anteilnahme ist diese Arbeit gediehen.